

Janett Reinstädler (ed.)

Escribir después de la dictadura
La producción literaria y cultural en las
posdictaduras de Europa e Hispanoamérica



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano
Vol. 143

Janett Reinstädler (ed.)

Escribir después de la dictadura

La producción literaria y cultural
en las posdictaduras de
Europa e Hispanoamérica

Iberoamericana • Vervuert

2011



Publicación financiada con ayuda de ProSpanien, el Programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura de España y Centros de enseñanza superior alemanes.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana 2011
c/Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

© Vervuert 2011
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISSN 0067-8015
ISBN 978-84-8489-619-7 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-672-8 (Vervuert)

Depósito legal:
Composición: Anneliese Seibt, Instituto Ibero-Americano Berlin
Diseño de la cubierta: Carlos Zamora
Foto de la cubierta: *Muralla en Buenos Aires*.
(c) Janett Reinstädler
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico
blanqueado sin cloro.
Impreso en España

Índice

Introducción

Dieter Ingenschay/Janett Reinstädler

Culturas del después: acercamientos a la producción
literaria y cultural en Europa e Hispanoamérica 9

Acercamientos generales

Torben Lohmüller

Reelaborar teorías psicoanalíticas sobre el totalitarismo 25

Óscar Cornago

De las organizaciones a las multitudes: pensar lo social
más allá del Estado 41

La memoria histórica y literaria en España y Europa

Walther L. Bernecker

El debate sobre las memorias históricas en la vida política
española 63

Wilfried Floeck/Ana García Martínez

Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y
franquismo en el teatro español después de 1975 97

Jochen Mecke

En busca de una estética postdictatorial: Guerra Civil y
dictadura en las novelas de Isaac Rosa 121

Hans-Jörg Neuschäfer

Habíamos ganado la guerra. Sobre la obra de la autora
catalana Esther Tusquets 137

Antonio Gómez López-Quiñones

Tentaciones post-revolucionarias: nostalgia y
trascendencia en *La flaqueza del bolchevique* 143

Janett Reinstädler

Entre o debate político travado e a produção literária
desinibida: a memória histórica e cultural em Portugal 161

Arno Gimber

W. G. Sebald y Alberto Méndez: una atrevida
comparación entre la escritura postdictatorial en Alemania
y España 181

Literatura y cultura de las postdictaduras en Hispanoamérica

Roland Spiller

“La verdad de la memoria en la memoria de la verdad”.
Poiesis después de Auschwitz: Juan Gelman 197

Rike Bolte

‘los rubios’ destiñen a Mnemosina. *Playing Memory* en
el nuevo cine argentino. Entre arqueología, *stop-(e)motion*
y vudú sintético 221

Wolfgang Bongers

Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y
estrategias intermediales de (anti)memoria en libros de
Enrique Lihn 249

Alfonso de Toro

Literatura ‘glocal’. ‘¿Literatura postdictadura?’ Las
‘historias menores’ o la memoria como ‘Gran historia’.
Cuando éramos inmortales de Arturo Fontaine en el
contexto de la novela chilena contemporánea actual 273

Jenny Haase

Utopías, distopías, heterotopías. El sur como lugar de
memoria en Argentina y Chile: *Sur*, de Fernando Solanas,
y *La frontera*, de Ricardo Larraín 295

Yvette Sánchez

La fiesta del Chivo: el dictador dominicano como pantalla
de proyecciones peruanas 317

Celina Manzoni

Escritura de los límites: hipérbole, exceso y dislocación
de la escritura. A propósito de *Insensatez* de Horacio
Castellanos Moya 327

Ottmar Ette

Daniel Alarcón, *Lost City Radio*: de la guerra, la dictadura,
la historia y la invención de otra vida 345

Autoras y autores 365

Dieter Ingenschay/Janett Reinstädler

**Culturas del después:
acercamientos a la producción literaria y cultural
en Europa e Hispanoamérica**

La producción literaria y cultural del siglo XX está marcada en gran parte por la experiencia de dictaduras políticas. Esto vale para Latinoamérica, donde ya en el siglo XIX se formó con la llamada *novela del dictador* un género literario para el enfrentamiento con el terror experimentado, y también para gran parte de Europa donde regímenes fascistas y comunistas restringían significativamente la libertad artística. Sin embargo, fue justo la experiencia de violencia política, persecución, represión y censura que, al mismo tiempo, dio motivos para escribir a numerosos autoras y autores.

Si bien es difícil comparar por ejemplo los reflejos artísticos frente a la época nazi con las reacciones ante la era Pinochet en Chile o el régimen salazarista en Portugal, se han establecido por la singularidad de las dictaduras determinadas modelaciones culturales que han influido en los respectivos acercamientos, en las reacciones y estrategias de memoria. Por lo tanto y con miras a las condiciones de la producción postdictatorial de cultura y literatura, llaman la atención recurrentes estrategias estéticas y planteamientos constantes que ha elaborado la investigación en los últimos años. Aquí habría que nombrar primero el análisis de la producción artística y de sus concretizaciones estéticas tanto bajo las condiciones de la censura dictatorial como de la desacostumbrada y desafiante “libertad nueva” de la postdictadura (se pueden nombrar entre otros Abellán 1980, Rodríguez Puértolas 1986, Neuschäfer 1991; Knetsch 1999; Mainer/Santos 2000; Valls 2000). Una segunda área es la investigación del trauma que –iniciada por Alexander y Margarete Mitscherlich– fue desarrollada (y que aún se desarrollan) precisamente después del Tercer Reich (p.ej. LaCapra 1994, 1998, 2001; Weber 1990; Bronfen/Erdle/Weigel 1999; Wood 1999). Una tercera orientación es la muy ramificada investigación de la memoria que se ha formado siguiendo a Pierre Nora (1989), Jan y

Aleida Assmann (1992/1999) y Paul Ricœur (2000) y que ha analizado la configuración de modelos de identidad, tanto colectivos como individuales, por la memoria. A éstas aproximaciones teóricas recurren también los autores y autoras de esta recopilación para elaborar fenómenos culturales específicos en postdictaduras y describir las respectivas interpretaciones. Fuera de esto, la comparación de producciones culturales de distintos contextos nacionales tiende a contestar si, a pesar de todas las diferencias, no existen estrategias suprarregionales y generales de la producción artística postdictatorial. Preguntado de otra manera: ¿es posible que, de acuerdo a procesos históricos parecidos (como levantamiento de censura, trabajo de trauma y memoria colectiva), se formen también en las distintas culturas estructuras estéticas comparables, estrategias suprarregionales recurrentes?

Una mirada al desarrollo de la investigación demuestra que en España la exploración del postfranquismo por parte de las ciencias de literatura y cultura en un principio enfocó las innovaciones de la literatura española contemporánea (nómbrese aquí como representativo por los muchos trabajos acerca del tema *Aufbrüche* de Ingenschay/Neuschäfer 1991). La investigación de la censura franquista, en cambio, se realizaba desde principios de los años 1980 solo de manera vacilante y en (ya mencionados) estudios aislados, aunque altamente concisos. Recién a mediados de los años 1990 se intensificó el enfrentamiento hispanista con la desbordante literatura de la Guerra Civil y sus estrategias de elaboración culturales.¹ En la medida en que se abre camino el tema de las fosas comunes en la conciencia pública y en que el “pacto de silencio” no resulta ser una forma adecuada de abordar el pasado, se establece a partir de fines de los años 1990 una amplia discusión científica acerca de dos temas centrales: primero la época de la *transición* (a la democracia) y la tensa relación entre la herencia franquista y el “pacto de silencio” político que le es inherente. Y, segundo, la cultura conmemorativa española con sus construcciones individua-

1 Cf. acerca de la Guerra Civil en la literatura española, véanse, por ejemplo, los estudios de Tuñón de Lara et al. (1986), Aróstegui (1988), Pérez/Aycock (1990), Bertrand de Muñoz (1994), Monteath (1994), Trapiello (1994), Aguilar Fernández (1996; 2001), Reig Tapia (1999), Requena Gallego (2003), Luengo (2004), Gómez López-Quiñones (2006).

les, colectivas, políticas y culturales.² Mientras que la mayoría de los análisis culturales se centran en el medio literario, los acercamientos al cine (Vossen 2002; Labanyi 2005), a la televisión (Ranche/Sánchez-Biosca 2001), a la música (Colmeiro 2003) y al teatro (entre otros Romera Castillo 2003, los estudios de Floeck) solo se registran de modo aislado.

En cambio, desde una perspectiva comparativa y transnacional apenas se ha considerado la temática. Acerca de las relaciones entre España y el nacionalsocialismo en Francia y Alemania, entre el postfranquismo español y la literatura post-RDA alemana o con respecto a los paralelismos y diferencias entre España y Portugal o las postdictaduras latinoamericanas existe, a parte de unos pocos estudios pertinentes (p.ej. Rother 2001; Cate-Arries 2004; Naupert 2007), una necesidad de investigación invariadamente grande.

El gran silencio de los escritores y científicos de cultura en España durante la temprana era postfranquista los difiere fundamentalmente de los intelectuales alemanes de los años 1950/1960 que consideraban la escritura después del horror de la guerra pero sobre todo “después de Auschwitz” como desafío central de las actividades culturales. Con la Escuela de Frankfurt surge una amplia y ramificada literatura de investigación acerca de cómo enfrentar el trauma histórico del holocausto y de las guerras mundiales en la producción cultural alemana. Precisamente con respecto a las consecuencias del Tercer Reich la internacionalmente significativa investigación del trauma pudo también cercar y desarrollar su territorio en contextos culturales y literarios.³ Mientras que las relaciones internacionales políticas y económicas del Tercer Reich, al igual que la recepción de las ideologías nacional-socialistas en España y Latinoamérica, han sido investigadas de

2 Sobre los procesos literarios del distanciamiento del franquismo en la *transición* trabajan p.ej. Huyssen (1995), Buckley (1996), Vilarós (1998), Mainer/Santos (2000), Moreiras-Menor (2002), Medina Domínguez (2001), Aguilar Fernández (2001), Gómez-Montero (2007). Acerca de la cultura de memoria española cf. Herzberger (1995), Collard (1997), Albert (1999; 2004; 2006), Sartorius/Alfaya (1999), Pérez Garzón et al. (2000), Resina (2000; 2005), Barahona de Brito (2002), Labanyi (2002), Rein (2002), Colmeiro (2005), Merino/Song (2005).

3 Nuevos estudios centrales acerca del holocausto son en particular LaCapra (1994; 1998), Huyssen (1995), François/Schulze (2001), acerca del trauma véase Mitscherlich/Mitscherlich (1967), Friedländer (1994), Bar-On (1999), Bronfen/Erdle/Weigel (1999), LaCapra (2001) (y muchos más).

manera intensa, los reflejos estético-culturales de la continuación en sus entrelazados intraeuropeos y, en particular, transatlánticos se han analizados insuficientemente.⁴ Lo mismo vale para los reflejos artísticos en cuanto a la literatura alemana de la RDA, cuyo desarrollo e investigación recién está comenzando. Una primera comparación entre la literatura alemana después de 1989 y el postfranquismo (Naupert 2007) muestra, sin embargo, lo fructífera que puede resultar una semejante perspectiva transnacional.

De manera parecida a España, también en las postdictaduras del Cono Sur surge con tardanza el debate de la memoria, aunque en un alto nivel teórico. Para Argentina se registra, a parte de algunas tempranas publicaciones singulares (Balderston et al. 1987; Verbitsky 1987), recién desde principios de este siglo un enfrentamiento más amplio tanto literario como intelectual y científico con las dictaduras del siglo XX. Promovido por reflexiones generales después de la crisis estatal del 2002 el debate sigue diferenciándose en estos momentos. También en Chile, una democracia formal desde 1989, se inicia recién a principios del tercer milenio con vehemencia una discusión de la era Pinochet en las ciencias de cultura.⁵

A pesar de la actividad investigativa actual, se constata también para Latinoamérica un déficit de estudios dedicados a la aclaración de contextos superiores, internacionales o “hemisféricos” (Ette/Braig/Ingenschay 2006). Las correlaciones intra-americanas de postdictadura y literatura, culturas de memoria transfronterizas o las relaciones entre las culturas de Argentina y Chile y las de las dictaduras alemanas solo se han abordado escasamente de manera científica.⁶

4 Acerca de la recepción del Tercer Reich en España y Latinoamérica véase p.ej. Viñas (1974), García Pérez (1994), Kohut (1994), Bowen (2000), Mount (2002), Klich (2002), Gómez López-Quñones (2004).

5 En cuanto a la crítica historiográfica véase Ageitos (2002); acerca del debate de la memoria actual en Latinoamérica cf. Lorenzano (2001), Sarlo (2001; 2005), Vezzetti (2002), Jelin (2006), Buchenhorst/Lorenzano (2007); el tema de los *desaparecidos* trata p.ej. Bolte (2004), Martyniuk (2004), Taylor (2005). Chile y su cultura conmemorativa investigan, entre otros, Richard (2000; 2001; 2003), Moreiras/Richard (2001), Olea/Grau (2001), Engelbert (2002), Kohut/Morales Saravia (2002), Pagni (2002), Spiller et al. (2004), Garcés (2005), Bengoa (2006), Lazzara (2006), Seibert (2007); acerca del Trauma cf. Unnold (2002).

6 Estudios transnacionales acerca de la relación de postdictadura y literatura así como culturas de memoria transfronterizas se encuentran por ejemplo en Avelar (1999), Groppo/Flier (2001), Millán (2001), Jelin/Silva Catela (2002), Barboza

Este volumen es el resultado de la conferencia *Escribir después de la dictadura – La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa y América Latina* que se realizó en cooperación de la Universidad del Sarre con el Instituto Ibero-Americano (SPK Berlín) y la Universidad Humboldt de Berlín en el contexto del sexagésimo aniversario del romanista Dieter Ingenschay. Del diálogo realizado en Berlín por científicos de Europa, Norteamérica y Sudamérica, surgieron en total 17 trabajos que se dedican a los asuntos investigativos mencionados. Como introducción a la temática se encuentran reflexiones fundamentales que se preocupan mediante acercamientos psicoanalíticos de la elaboración literaria de experiencias traumáticas (Torben **Lohmüller**) y de las consecuencias de una masificación social totalitaria para la formación de sociedades e identidades postideológicas (Óscar **Cornago**) y que proponen nuevas aproximaciones teóricas para una discusión interdisciplinaria.

Debido a la existencia de la dictadura fascista hasta el último tercio del siglo XX y sus numerosos lazos específicos con países europeos y latinoamericanos, España prolifera paradigmas particularmente actuales y en varios sentidos ejemplares de la elaboración del pasado. Debido a ello, en el segundo capítulo del volumen se encuentran como centro de interés los entrelazamientos políticos y culturales en España y además, entre España y otros países europeos. Para comenzar, Walter L. **Bernecker** ofrece un detallado resumen histórico de la cultura conmemorativa política, social y cultural en España desde la Guerra Civil hasta la actualidad investigando con una mirada crítica hacia la terminología el cambio desde el *pacto de silencio* hasta el *boom de la memoria*. De cómo este cambio socio-histórico influyó en la formación de nuevos modelos en el teatro español del postfranquismo, constituye el tema de investigación para Wilfried **Floeck** y Ana **García Martínez**. Su estudio sistemático enfoca la revisión crítica en el escenario y muestra el desarrollo del teatro español desde el *drama histórico* hasta el *teatro de la memoria*. Jochen **Mecke** analiza en su artículo sobre las novelas de Isaac Rosa una generación más joven de autores españoles que, pese a no haber vivido la Guerra Civil y solo apenas el franquismo, desarrollan, sin embargo, una estética de la

(2006), Strejilevich (2006). Sobre las relaciones entre las culturas de Argentina/ Chile y las de Alemania enfocan p.ej. Huffschnid (2006) y Feierstein (2007).

memoria que se puede leer como una continuación de la lucha estética contra los discursos represivos de la dictadura. De los efectos tardíos de las interpretaciones relacionadas con la Guerra Civil en la democracia española también se preocupa Hans-Jörg **Neuschäfer** en sus análisis de la autobiografía de Esther Tusquets que, con la confesión de la autora de haber sido militante de la Falange, replanteó un debate impopular: el enfrentamiento con la memoria de los vencedores franquistas. Antonio **Gómez López-Quñones**, en cambio, abre la perspectiva por sobre las fronteras españolas y reflexiona en base a la película exitosa *La flaqueza del bolchevique* (M. M. Cuenca 2003) teorías del “fin de la historia” mostrando las consecuencias que tuvo el fracaso de las grandes narraciones (tanto fascistas como revolucionarias) y la introducción de estructuras neoliberales para el sujeto postdictatorial que (no solamente) en España parece estar condenado a una “pasividad reflexiva” sin alternativas. Desde una perspectiva comparativa explora Janett **Reinstädler** la cultura de la memoria portuguesa después de la era de Salazar/Caetano. Mientras que en Portugal la preocupación, a nivel de la sociedad, por el colonialismo y el *Estado Novo* puede parecer pálido frente al *excès de mémoire* español, sin embargo, el estudio logra demostrar la existencia de una abundante *memoria cultural* en Portugal que se alimenta de una producción literaria brillante, tanto productiva como innovadora. Una perspectiva comparativa y transnacional también marca el aporte de Arno **Gimber** que se preocupa de las configuraciones de la producción literaria post-totalitaria en Alemania y España a base de los ejemplos de W. G. Sebald y Alberto Méndez, que en sus textos muestran, a pesar de la experiencia del ‘mal’ sin alternativas, una actitud ética común de la empatía frente a las víctimas de la historia.

El último bloque temático se dedica al estudio de la elaboración literaria de experiencias históricas específicamente (hispano)americanas, por ejemplo del papel de movimientos cívicos (Madres de Plaza de Mayo), del trato del fenómeno de los llamados “desaparecidos”, de la tortura y del terror o de la búsqueda de la decibilidad (junto al *silencio* como estrategia de elaboración). El panorama de trabajos acerca de Argentina, Chile, Perú y los espacios caribeño y norteamericano muestran que en Hispanoamérica existen modelos estéticos específicos para las respectivas áreas, naciones, cuestiones y que, al mismo tiempo rigen estrategias de memoria comunes de orden superior.

Roland **Spiller** se ocupa con la “Poiesis después de Auschwitz” argentina y demuestra en base a ejemplos de la obra poética de Juan Gelman, el efecto desestabilizador que ejerce la dinámica lírica en discursos científicos supuestamente estáticos, como por ejemplo los de memoria oficial y la verdad histórica. La estética lingüística aquí se transforma en el medio de expresión de una memoria imposible, deformada y fracasada y, de esta manera, en un aporte fundamental al trabajo de duelo colectivo. Con la puesta en escena cinematográfica de un trabajo conmemorativo de- y reconstructivo, por otro lado, se ocupa Rike **Bolte**. Investiga la “publicación biohistórica” medialmente escenificada en base al ejemplo de *Los rubios* (2003), una película experimental de la directora argentina Albertina Carri. La creación literaria más allá de la cordillera de los andes, es decir en el contexto del régimen pinochetista chileno, es el tema del aporte de Wolfgang **Bongers** que distingue en las novelas de Enrique Lihn una “ética pre/post/anti-dictatorial” con la que el texto literario capta y transgrede al mismo tiempo la fuerza destructiva del totalitarismo de manera lingüística. También acerca de Chile trabaja Alfonso **de Toro** demostrando los métodos específicos de elaboración de la historia en la novela chilena contemporánea que no solo citan los límites individuales, sociales y nacionales de la historia sino que también los superan y establecen, de esta manera, un nuevo modelo de una “novela glocal”. Al extremo sur de Latinoamérica como lugar utópico, distópico y heterotópico viaja Jenny **Haase**. Sus análisis cinematográficos de *Sur*, de Fernando Solanas, y *La frontera*, de Ricardo Larraín, muestran cómo se utiliza la Patagonia como espacio común para discursos de la memoria argentinos y chilenos. Los últimos tres aportes dirigen su mirada hacia el norte. Yvette **Sánchez** comprueba con respecto a *La Fiesta del Chivo* que la elaboración literaria del Mario Vargas Llosa con la experiencia histórica de la dictadura de Trujillo en la República Dominicana excede las fronteras del espacio caribeño, camuflando de manera habilidosa una experiencia histórica más reciente del autor: su compromiso político (fracasado) en la campaña electoral peruana a principios de los años 1990. Mediante el ejemplo del autor hondureño-salvadoreño-mundial Horacio Castellanos Moya demuestra Celina **Manzoni** cómo se forma, a través de los movimientos migratorios forzados por las dictaduras, una nueva “escritura de errancia” que en sus delimitaciones de modelos lingüísticos y literarios dibujan el mo-

vimiento transfronterizo del individuo escribiente. “Literatura en movimiento” también es el tema del aporte final de Ottmar **Ette** sobre la novela *Lost City Radio* de Daniel Alarcón, un estadounidense de origen peruano. La ocupación de Ette con la relación entre ficción y realidad en el texto conmemorativo literario destaca que la constitución plurilógica de literatura ofrece la clave para un acercamiento crítico a discursos (de poder) monologizadores y hasta “un espacio de la libertad para ensayar la vida nuevamente, para reinventarla y para traducir la vida inventada a una invención vivida”.

Para concluir se agradece a todas las personas que contribuyeron a la realización exitosa del congreso y la publicación de este volumen. Un aporte económico imprescindible brindaron la Embajada de España y el programma ProSpanien, el Instituto Ibero-Americano, Stiftung Preußischer Kulturbesitz y las Universidades Humboldt y del Saarland. Quisiera expresar mis agradecimientos especiales a todos los asistentes científicos y estudiantiles de Saarbrücken, en especial a Stephanie Seckelmann y Jana Wittenzellner que apoyaron con gran compromiso el lectorado del manuscrito.

Traducción: Benjamin Loy

Bibliografía

- Abellán, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España: 1939-1976*. Barcelona: Península.
- Ageitos, Stella Maris (2002): *Historia de la impunidad. De las actas de Videla a los indultos de Menem*. Buenos Aires: Hidalgo.
- Aguilar Fernández, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza.
- (2001): *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. New York: Berghahn Books.
- Albert, Mechthild (1999): “La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975”. En: *Iberoamericana*. Número especial: *La novela española contemporánea*, 23, pp. 38-67.
- (2004): “Zur Bedeutung der weiblichen Memoria im aktuellen spanischen Roman”. En: *Hispanorama*, 104, pp. 12-21.
- (2006): “Oralidad y memoria en la novela memorialística”. En: *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 21-38.

- Aróstegui, Julio (ed.) (1988): *Historia y memoria de la Guerra Civil*. 3 tomos. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Avelar, Idelber (1999): *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham/London: Duke UP.
- Balderston, Daniel/Foster, David W./Halperin Donghi, Tulio/Sarlo, Beatriz (eds.) (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Barahona de Brito, Antonio (ed.) (2002): *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Istmo.
- Barboza, Beatriz (2006): *Los ovillos de la memoria*. Montevideo: Senda.
- Bar-On, Dan (1999): *The Indescribable and the Undiscussable. Reconstructing Human Discourse after Trauma*. Budapest: Central European University.
- Bengoa, José (2006): *La comunidad reclamada: identidades, utopías y memorias en la sociedad chilena actual*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1994): *La novela europea y americana y la Guerra Civil española*. Madrid: Júcar.
- Bolte, Rike (2004): “‘Die Erinnerung – ein Fluss’. Argentinien’s Krise und die Ausstellung Marcelo Brodskys im Jüdischen Museum Berlin”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. November, p. 35.
- Bowen, Wayne H. (2000): *Spaniards and Nazi Germany: Collaboration in the New Order*. Columbia: University of Missouri Press.
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (eds.) (1999): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Buchenhorst, Ralph/Lorenzano, Sandra (eds.) (2007): *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México, D.F.: Gorla.
- Buckley, Ramón (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI.
- Cate-Arries, Francie (2004): *Spanish Culture Behind Barbed Wire: Memory and Representation of the French Concentration Camps, 1939-1945*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Collard, Patrick (ed.) (1997): *La Memoria Histórica en las Letras Hispánicas Contemporáneas: Simposio internacional, Amberes 18-19 de noviembre de 1994*. Genève: Droz.
- Colmeiro, José F. (2003): “Canciones con historia: Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4, pp. 31-46.
- (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

- Engelbert, Manfred (2002): "25 años de postgolpe y una literature desgraciadamente normal". En: Kohut, Karl/Morales Saravia, José (eds.): *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 163-176.
- Ette, Ottmar/Birle, Peter/Braig, Marianne/Ingenschay, Dieter (eds.) (2006): *Hemisphärische Konstruktionen der Amerikas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Feierstein, Daniel (2007): *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- François, Etienne/Schulze, Hagen (eds.) (2001): *Deutsche Erinnerungsorte*. 3 tomos. München: Beck.
- Friedländer, Saul (1994): "Trauma, Transference, and 'Working Through' in Writing the History of the Shoah". En: Beck, Wolfgang (ed.): *The Jews in European History*. Cincinnati: Hebrew Union College, pp. 123-141.
- Garcés, Mario (2005): *El golpe en La Legua: los caminos de la historia y la memoria*. Santiago de Chile: LOM.
- García Pérez, Rafael D. (1994): *Franquismo y Tercer Reich: las relaciones económicas hispano-alemanas durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Gómez López-Quñones, Antonio (2004): *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*. Granada: Universidad de Granada.
- (2006): *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía; representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Gómez-Montero, Javier (2007): *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Gropp, Bruno/Flier, Patricia (2001): *La imposibilidad del olvido: recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Al Margen.
- Herzberger, David (1995): *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham/London: Duke University Press.
- Huffschmid, Anne (ed.) (2006): *Stadt als Labor. Krise und Erinnerung in Berlin und Buenos Aires*. Berlin: Parthas.
- Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Ingenschay, Dieter/Neuschäfer, Hans-Jörg (eds.) (1991): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. Berlin: tranvía.
- Jelin, Elizabeth (ed.) (2006): *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth/Silva Catela, Ludmila da (eds.) (2002): *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Klich, Ignacio (ed.) (2002): *Sobre Nazis y nazismo en la cultura argentina*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Knetsch, Gabriele (1999): *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*. Frankfurt am Main: Vervuert.

- Kohut, Karl (ed.) (1994): *Alternative Lateinamerika: das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Kohut, Karl/Morales Saravia, José (eds.) (2002): *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Labanyi, Jo (ed.) (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practices*. Oxford: Oxford University Press.
- (2005): “El cine como lugar de memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente”. En: Resina, Joan Ramon/Winter, Ulrich (eds.): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-171.
- LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1998): *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press.
- (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lazzara, Michael J. (2006): *Chile in Transition: the Poetics and Politics of Memory*. Gainesville: University Press of Florida.
- Lorenzano, Sandra (2001): *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México, D.F.: Gorla.
- Luengo, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: tranvía.
- Mainer, José-Carlos/Santos, Juliá (eds.) (2000): *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid: Alianza.
- Martyniuk, Claudio (2004): *ESMA. Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Medina Domínguez, Alberto (2001): *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Literarias.
- Merino, Eloy/Song, H. Rosi (eds.) (2005): *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Millán, Francisco Javier (2001): *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid: Ocho y Medio/Libros de Cine.
- Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper.
- Monteath, Peter (1994): *The Spanish Civil War in Literature, Film, and Art*. Westport: Greenwood Press.
- Moreiras, Alberto/Richard, Nelly (eds.) (2001): *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Moreiras-Menor, Cristina (2002): *Cultura herida. Literatura y cine en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.
- Mount, Graeme Stewart (2002): *Chile and the Nazis: from Hitler to Pinochet*. Montréal: Black Rose Books.

- Naupert, Kristin (2007): *In Freiheit erzählen. Literarische Wenden in Spanien und Ostdeutschland*. Berlin: tranvía.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler.
- Nora, Pierre (1989): "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". En: *Representations*, 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, pp. 7-25.
- Olea, Raquel/Grau, Olga (eds.) (2001): *Volver a la memoria*. Santiago de Chile: Lom.
- Pagni, Andrea (2002): "Transdisciplinarietà y postdictadura: la *Revista de Crítica Cultural* (1990-1998). Puesta en escena de un discurso". En: Kohut, Karl/Morales Saravia, José (eds.): *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 135-148.
- Pérez, Janet/Aycock, Wendell (eds.) (1990): *The Spanish Civil War in Literature*. Durham/London: Duke University Press.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio/Manzano, Eduardo/López Facal, Ramón/Rivière, Aurora (eds.) (2000): *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*. Barcelona: Crítica.
- Ranche, Rafael R./Sánchez-Biosca, Vicente (2001): *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Reig Tapia, Alberto (1999): *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*. Madrid: Alianza.
- Rein, Raanan (ed.) (2002): "Spanish Memories: Images of a Contested Past". En: *History & Memory*, 14, 1/2.
- Requena Gallego, Manuel (2003): *Las brigadas internacionales: el contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Resina, Joan Ramon (2000): *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi.
- (ed.) (2005): *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Richard, Nelly (2000): *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2001): *Residuos y metáforas. Ensayos de Crítica cultural sobre Chile en la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2003): "Las reconfiguraciones del pensamiento crítico en la posdictadura". En: Jáuregui, Carlos A./Dabove, Juan Pablo (eds.): *Heterotropías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 287-302.
- Ricœur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1986): *Literatura fascista española*. Tomo 1: *Historia*. Madrid: Akal.
- Romera Castillo, José (ed.) (2003): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid, UNED, 26-28 de junio de 2002. Madrid: Visor.

- Rother, Bernd (2001): *Spanien und der Holocaust*. Tübingen: Niemeyer.
- Sarlo, Beatriz (2001): *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sartorius, Nicolás/Alfaya, Javier (1999): *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*. Madrid: Espasa.
- Seibert, Birgit (2007): *Frauenbilder in der postdictadura. Die (De-)Konstruktion weiblicher Identität in der Nueva Narrativa Chilena Femenina*. Berlin: tranvía.
- Spiller, Roland/Heydenreich, Titus/Hoefler, Walter/Vergara Alarcón, Sergio (eds.) (2004): *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Strejilevich, Nora (2006): *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.
- Taylor, Diana (2005): *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham/London: Duke University Press.
- Trapiello, Andrés (1994): *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Planeta.
- Tuñón de Larra, Manuel/Aróstegui, Julio/Viñas, Ángel/Cardona, Gabriel/Bricall, Josep M. (eds.) (1986): *La Guerra Civil española. 50 años después*. Barcelona: Labor.
- Unnold, Yvonne Sabine (2002): *Representing the Unrepresentable: Literature of Trauma Under Pinochet in Chile*. New York: Lang.
- Valls, Fernando (2000): *Sin rumbo cierto: memorias conversadas con Fernando Valls/Juan Luis Panero*. Barcelona: Tusquets.
- Verbitsky, Horacio (1987): *Civiles y militares. Memoria secreta de la transición*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Vezzetti, Hugo (2002): *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI/Editores Argentina.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Viñas, Ángel (1974): *La Alemania nazi y el 18 de julio*. Madrid: Alianza.
- Vossen, Ursula (2002): *Schatten der Erinnerung. Film und Literatur im Spanien nach Franco*. St. Augustin: Gardez!.
- Weber, Elisabeth (1990): *Verfolgung und Trauma. Zu E. Levinas' Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Wien: Passagen.
- Wood, Nancy (1999): *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*. New York: Berg.

Acercamientos generales

Torben Lohmüller

Reelaborar teorías psicoanalíticas sobre el totalitarismo

El día 15 de marzo del año 1938, cuatro días después de la invasión alemana a Austria, un grupo de nazis asaltó la editorial de la asociación psicoanalítica de Viena y detuvo a Martin Freud, hijo mayor del psicoanalista. Ernest Jones, que había llegado desde Gran Bretaña para ayudar a la familia Freud y sus allegados, intentó intervenir, pero fue detenido también, aunque solamente durante unas pocas horas. Cuando lo soltaron, se dirigió inmediatamente a la residencia privada de la familia Freud en la Berggasse 19. Poco antes, un comando de la SA había llegado para registrar la casa. Jones, aunque no estaba presente en ese momento, nos cuenta la reacción de los Freud frente a esta brutal intrusión:

La señora Freud, como suele ocurrir en un caso de emergencia, sacó fuerzas del fondo de su corazón. En el más amable tono hospitalario ofreció un asiento al centinela; tal como lo manifestó más tarde, le resultaba desagradable ver a una persona extraña de pie en su casa. Eso causó a los intrusos cierto embarazo, que aumentó con lo que hizo después. Trajo el dinero de que disponía para los gastos de la casa, lo puso sobre la mesa con las palabras tan usuales en ella en la mesa: “¿No quieren los señores servirse algo?” [...] Estaban debatiendo los planes de mezquino pillaje, cuando en el vano de la puerta apareció una figura delgada y frágil: era Freud, atraído por el alboroto. Freud tenía una manera de clavar la mirada y fruncir el entrecejo que le envidiaría cualquiera de los profetas del Viejo Testamento; el efecto producido por su presencia terminó por desconcertar a los visitantes. Manifestando que volverían otro día, se retiraron con toda premura (Jones 2003: 661).

Aparte de la satisfacción que nos produce en esta anécdota la superioridad moral de la cultura frente a los que la desprecian, esta confrontación entre civilización y barbarie nos permite también repensar algunas cuestiones acerca de la relación entre totalitarismo y psicoanálisis. Decir que esta relación ha sido y sigue siendo antagónica sería una trivialidad e incluso problemático –baste recordar en este contexto el papel de C. G. Jung en la *Allgemeine Ärztliche Gesellschaft für Psychotherapie*, donde, después de la toma de poder de los nazis, aceptó

el puesto de director de esta institución, promoviendo la *Gleichschaltung* paulatina de la psicoterapia en Alemania—. Así, cuando hablamos de la oposición fundamental entre totalitarismo y psicoanálisis, hacen falta algunas matizaciones: a un nivel muy concreto y material, el terror fascista expulsó a los representantes más importantes de la escuela psicoanalítica alemana. Entre los libros quemados en la noche del 10 de mayo 1933 al lado de la Ópera berlinesa se encontraban también los escritos de los grandes psicoanalistas de la época: “¡Contra la sobreestimación de la vida pulsional y su desfibración del alma, y por la nobleza del alma humana! Entrego a la llama los escritos de Sigmund Freud” (*Bücherverbrennung*³³, trad. T.L.). La imagen del hombre como ser sometido por pulsiones a veces poco gloriosas, no cabía en la nueva ideología del superhombre germánico. Aunque Freud se había retirado en aquella noche descrita por Jones, las autoridades del nuevo régimen volvieron y le forzaron a exiliarse a Gran Bretaña. Ya desde 1933 muchos de sus colegas alemanes habían dejado Alemania. De los 56 miembros que la *Deutsche Psychoanalytische Gesellschaft* tenía en 1932 no quedaba ni uno solo en 1938. Analistas comprometidos políticamente con el comunismo, como Wilhelm Reich, tuvieron que huir a países más seguros en el momento de la llegada al poder de Hitler. En el famoso Instituto de Psicoanálisis de Karl Abraham, en Berlín, las autoridades obligaron a ‘arizar’ el profesorado y la administración, una orden que equivalió a la disolución del propio instituto.¹

Los pocos psicoanalistas que se quedaron en Alemania se escondieron en el *Deutsches Institut für psychologische Forschung und Therapie* bajo la dirección de Matthias Heinrich Göring, primo de Hermann Göring, Mariscal del Reich. El precio por la continuidad profesional fue alto y —a pesar de que algunos como Carl Müller-Braunschweig (1933/1983) intentaron probar la utilidad del psicoanálisis para la nueva *Weltanschauung*— solamente lograron sobrevivir porque negaron cualquier referencia a Freud y utilizaron sus conceptos solo en forma codificada.

La incompatibilidad entre fascismo y psicoanálisis podría atribuirse al hecho de que las figuras clave para su formación eran judíos y, como consecuencia, un blanco principal de la barbarie antisemita.

1 Para una breve historia del psicoanálisis en el exilio véase Lili Gast (1999).

Pero quizás no fue sólo un mero cinismo de la historia que justamente autores, que habían contribuido a la desmitificación de la religión, fueran perseguidos por los nazis por el simple hecho de pertenecer a una comunidad religiosa, sino más bien porque en estudios importantes, como *El futuro de una ilusión*, de Freud, o el *Dogma de Cristo*, de Erich Fromm, ellos criticaron el irracionalismo religioso como una de las raíces del autoritarismo que luego llegó al poder en la forma secularizada de los totalitarismos del siglo XX. La sumisión a un dios paternal y el culto de un caudillo son diferentes solo por el decorado del espectáculo, pero no en cuanto a la carencia de madurez psicológica de los creyentes.

A pesar de no identificarse con el judaísmo y de su ateísmo, el mismo Freud expresó esta comparación cuando se trasladó del Instituto de Viena a Londres:

Después de que Tito destruyó el templo de Jerusalén, el rabí Johanan ben Saccai pidió permiso para abrir una escuela en Jabneh para estudiar la Torah. Nosotros vamos a hacer lo mismo. De todos modos, estamos acostumbrados a la persecución por nuestra historia, por la tradición, y algunos de nosotros por la experiencia personal (Jones 2003: 663).

Ésta es una de las pocas ocasiones en las que Freud asocia el destino del psicoanálisis a la historia judía² o, mejor dicho, al antisemitismo, y da una impresión del impacto que la interpelación —entendida en el sentido althusseriano— del antisemitismo tenía sobre los psicoanalistas. Cuando, casi 30 años después de la muerte de Freud, la Universidad hebrea de Jerusalén dedicó una cátedra al fundador del psicoanálisis, su hija Anna escribió que la ‘acusación’ de que el psicoanálisis era una ciencia judía no era más que ‘un título de honor, dadas las circunstancias presentes’ (Yerushalmi 1991: 100).

No cabe duda que al nivel de la violencia y de la brutalidad el totalitarismo venció y probablemente vencerá siempre al psicoanálisis. Sin embargo, gracias a la emigración y a la ayuda de individuos valientes como Ernest Jones, la teoría freudiana no solamente sobrevivió, sino que se convirtió en uno de los instrumentos discursivos más persistentes del análisis y de la interpretación del nazismo y otros fenómenos totalitarios. Éste es otro sentido, un segundo nivel en el que

2 Véase Yerushalmi (1991) para una discusión detallada sobre Freud y el judaísmo.

el psicoanálisis ha mantenido su superioridad intelectual frente a las brutalidades fascistas.

El restablecimiento del psicoanálisis después del hundimiento de la barbarie fascista en Alemania fue un proceso lento y difícil. Las resistencias frente al psicoanálisis se hicieron palpables en la decisión de Horkheimer de no contratar a Alexander Mitscherlich en el refundado *Institut für Sozialforschung*. Mitscherlich había colaborado con los aliados en los juicios de Nuremberg contra los médicos de los campos de concentración y, junto con Felix Schottlaender y Hans Kunz, fundó en 1947 la revista *Psyche*, hasta hoy la publicación psicoanalítica más importante en lengua alemana. En 1953 él había solicitado su integración en el *Institut* de Frankfurt del Meno, pero el director se negó. En una carta a Adorno, Horkheimer confesó que no quería ‘provocar a las autoridades’; y parece una ironía cínica cuando en la misma carta justifica su decisión por la “sed de la venganza digna del Antiguo Testamento por parte de los populistas [Völkische], que se extiende hasta la tercera y cuarta generación” (Wiggershaus 1986: 521).

En la *longue durée* de la posguerra alemana la publicación de *Die Unfähigkeit zu trauern* (*La incapacidad de duelo*) de Alexander Mitscherlich y Margarethe Mitscherlich-Nielsen marca una etapa importante en la vuelta del psicoanálisis al debate público. Publicado en vísperas de la revuelta estudiantil en la República Federal de Alemania (RFA), asociada hoy con el año 1968, la diagnosis de los Mitscherlich sobre la incapacidad y la falta de voluntad de los alemanes que habían vivido el Tercer Reich para enfrentarse al pasado, sirvió a la nueva generación como base argumentativa a la interrogación de sus padres. Sorprendentemente no era en primer lugar el duelo frente a las incontables víctimas del nazismo, sino el duelo por la pérdida del líder amado que los Mitscherlich veían como un primer paso para que los alemanes pudiesen darse cuenta de que este amor era un terrible error y asumir su culpa. En las últimas frases de su libro, los Mitscherlich enfatizan la importancia de la teoría psicoanalítica con un gesto casi auto-sacrificante:

Este trabajo aprovecha el conocimiento de la teoría psicoanalítica. Los afectos que ésta podría producir, deberían, sin embargo, ser dirigidos a los autores y no al instrumento más precioso que tenemos para el cono-

cimiento del hombre, el psicoanálisis (Mitscherlich 1967: 84-85, trad. T.L.).

Entretanto numerosos estudios críticos prueban el hecho de que el psicoanálisis se ha convertido en un marco de referencia importante para describir e interpretar el nazismo, el holocausto y los totalitarismos posteriores.³ También la literatura se ha servido de sus herramientas y conocimientos. El exitoso Prix Goncourt del año 2006, *Les Bienveillantes*, de Jonathan Littell, es el ejemplo más reciente. La psicografía de un soldado de las SS en el frente oriental investiga los motivos y defectos de una personalidad deformada por el autoritarismo y el odio hacia el otro. En un pequeño estudio en el que analiza las memorias de León Degrelle sobre la campaña rusa y publicado poco después de la novela (*Lo seco y lo húmedo*), el autor explica que se había basado para ambos proyectos en el estudio psicoanalítico *Männerphantasien* (*Fantasías masculinas*), publicado por Klaus Theweleit en dos volúmenes en 1977. Inspirado por las deterritorializaciones del psicoanálisis de Deleuze y Guattari, Theweleit analiza novelas y autobiografías de soldados sobre sus experiencias en las trincheras de la Gran Guerra. Domina en ellas una estructura binaria: por un lado, el miedo a la corporalidad femenina, asociada con la humedad, lo líquido y los flujos; por otro, la rigidez y la sequedad del cuerpo masculino. En un comentario incluido en *Lo seco y lo húmedo* de Littell el mismo Theweleit, hijo de un típico simpatizante fascista de la pequeña burguesía alemana, se pregunta con respecto a su generación, los hijos de los nazis: “Hasta hoy en día sigo sin entender por qué no obligaron a todos los niños de mi generación a hacerse más o menos psicoanalistas” (Littell 2008: 130, trad. T.L.). Otra vez se adscribe al psicoanálisis un estatus casi salvador para entender y superar los horrores del pasado fascista. ¿De dónde viene tanta confianza en una teoría, cuya meta era sobrepasar categorías morales como ‘malo’ y ‘bueno’ para comprender los motivos ‘interiores’ del hombre, y cuyo fundador nunca quiso ofrecer otra *Weltanschauung*, sino tan solo un sistema científico para entender la vida afectiva del hombre?

3 Véase para esto, por ejemplo, los numerosos estudios sobre el trauma que surgieron a partir de los años 90 del siglo pasado, entre otros LaCapra (1994), Bronfen/Erdle/Weigel (1999) y Assmann (2006).

Mi aportación aquí no puede ser más que una modesta propuesta ante esta pregunta. Son esencialmente dos temas los que me interesan en este contexto: el primero es la larga permanencia de ciertos teoremas psicoanalíticos en el discurso sobre el fascismo, y el segundo vuelve a la cuestión más general de las bases teóricas y éticas, por las cuales el psicoanálisis mantiene su supuesta supremacía frente al fascismo. Hay que incluir en este punto una cortapisa, dado que cuando hablo de *la* investigación psicoanalítica sobre el fascismo en general, lo hago consciente de que sus campos de investigación son muy variados, distintos y, con respecto a las consecuencias del fascismo, necesariamente sujetos a evoluciones históricas. Queda claro que el trauma transgeneracional solamente podía convertirse en objeto de estudio con la segunda y tercera generación de supervivientes de la *Shoa*. Tampoco hay que ignorar las diferencias teóricas que separan, por ejemplo, la orgonomía de Wilhelm Reich de la economía pulsional de Sigmund Freud, y una de las grandes cualidades del mencionado estudio de Theweleit sigue siendo justamente su rechazo del modelo edípico como marco teórico. Sin embargo, como acabamos de ver, autores tan diversos como los Mitscherlich y Theweleit recurren a generalizaciones semejantes cuando se trata de defender el psicoanálisis como instrumento para el análisis crítico de estructuras totalitarias. Pero más importante aún: existen tanto histórica como sistemáticamente suficientes rasgos comunes en la mencionada variedad de posiciones como para permitirme elaborar de forma general los factores pertinentes a fin de entender la permanencia del psicoanálisis en el discurso crítico del totalitarismo.

Un factor decisivo en este contexto es que, a diferencia de otros discursos (por ejemplo la literatura y en cierta manera también la filosofía), el psicoanálisis parece haber estado preparado para enfrentarse conceptualmente no solo al nazismo ya en el momento en que llegó al poder, sino también a sus terribles consecuencias. Me refiero al hecho de que gran parte de los conceptos y teorías que luego se aplicaron al análisis del totalitarismo y el posttotalitarismo habían sido desarrollados antes o en el momento del ascenso paulatino de los nazis a finales de los años veinte. Mientras que bajo el impacto de Auschwitz se exigió tanto del arte como de la filosofía ilustrada una revisión profunda de sus conceptos fundamentales, el psicoanálisis salió relativamente ileso de esta trágica derrota de la cultura occidental.

Aunque Freud nunca estudió explícitamente el fascismo —con excepción de unas alusiones en el prefacio de *Moisés y el Monoteísmo*—, son conceptos suyos como la psicología de las masas, el ideal del Yo, duelo y melancolía, y, el más importante, el trauma, los que dominan hasta hoy en los debates psicoanalíticos sobre el fascismo y el totalitarismo. La base de muchos conceptos y modelos todavía vigentes fue desarrollada por Freud no como respuesta a la dictadura hitleriana, sino bajo la impresión de la primera gran catástrofe de la civilización europea del siglo XX, de la Primera Guerra Mundial.

Después de un breve entusiasmo suscitado por los poderes centrales, Freud veía con mucha preocupación la sumisión de tantos jóvenes a lo que luego consideró una “bestialidad desatada” (Freud/Abraham 1965: 190). Al final, sin embargo, la guerra tuvo efectos muy positivos para la promoción del psicoanálisis en las ciencias médicas. Confidentes de Freud, como Karl Abraham, de Berlín, o Sandór Ferenczi, en Budapest, habían servido como médicos tratando a los soldados traumatizados en los hospitales de campaña. La entrada de la neurosis de guerra en el catálogo de las enfermedades conllevaba una aceptación más amplia de conceptos fundamentales del psicoanálisis por parte de la medicina establecida. Cuando Ferenczi abrió el quinto congreso psicoanalítico en Budapest, en 1918, resumió: “La experiencia con los neuróticos de guerra no sólo llevó al descubrimiento del alma; casi llevó a los neurólogos al descubrimiento del psicoanálisis” (Brunner 1991: 358, trad. T.L.), y podemos añadir que la experiencia de la guerra llevó a Freud al descubrimiento de la psicología de las masas. En sus *Consideraciones sobre la guerra y la muerte*, de 1915, ya pregunta por qué, bajo condiciones de guerra, gente aparentemente civilizada hacía cosas que en otro contexto se hubieran considerado delictivas. Ya en este ensayo observa un doble estándar moral, uno más o menos conforme con el decálogo para los individuos y otro que transcendía las prohibiciones de matar, mentir y engañar para los super-individuos que son los Estados. Cuando, en 1921, Freud analizó en *Psicología de las masas y análisis del yo* el “milagro de la desaparición completa, aunque pasajera, de toda particularidad individual” en la masa y lo explicó, “suponiendo que el individuo renuncia a su ideal del Yo, trocándolo por el ideal de la masa, encarnado en el caudillo” (Freud 1921/1974b: 91), Hitler era todavía un desconocido pintor fracasado y el NSDAP contaba tan solo con 6.000 miembros. Sin em-

bargo, como sugiere también el estudio de Theweleit, la personalidad autoritaria existía ya en los que lucharon en la Gran Guerra.

Dado que el objeto principal del psicoanálisis es la neurosis individual, conviene recordar cómo el individuo se relaciona con el grupo en su psicología social. Desde Freud hasta los Mitscherlich, el paso de la psicología individual a la psicología de la masa es un problema considerado por casi todos los autores que han tratado el tema, que, normalmente, se resuelve con un modelo bidimensional: la primera dimensión es la mera acumulación cuantitativa, asumiendo que los individuos inmersos en una masa dada disponen de estructuras psíquicas exactamente iguales. El elemento que los une es un Yo ideal, normalmente una función en el aparato psíquico del individuo, que en las masas se ha externalizado (Vemos aquí también cómo el organismo individual sirve otra vez como modelo para explicar las dinámicas de grupos). En la masa, el Yo ideal es una figura paternal compartida –sea ésta un dios o un caudillo humano–, que a su vez no depende de los demás, siendo libre de cualquier vínculo libidinoso. La segunda línea de explicación en este contexto nos lleva al inicio de la humanidad. A diferencia de la sociología de su época (y también de los freudo-marxistas Fenichel y Reich),⁴ Freud no veía en la sociedad de masas en primer lugar un fenómeno específicamente moderno, resultado de la industrialización, sino otra manifestación de un conflicto principal que proviene del pasado pre- o mejor superhistórico de la horda primitiva. Cito otra vez de *Psicología de las masas y análisis del yo*, de 1921:

Los individuos de la masa se hallaban enlazados unos a otros en la misma forma que hoy, mas el padre de la horda permanecía libre, y aun

4 Los disidentes de la ortodoxia freudiana y con orientación marxista, Wilhelm Reich y Erich Fromm, también habían desarrollado conceptos que luego aplicaron al análisis del fascismo antes de 1933. En el caso del último, la investigación empírica que décadas más tarde fue publicada en Alemania bajo el título *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches* (Obreros y empleados en vísperas del Tercer Reich) se realizó en 1929 con el apoyo del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt. Aunque no fue publicada en aquel momento por problemas de evaluación de datos, esta encuesta realizada entre 1.100 personas de clase media baja en Alemania sirvió no solo de apoyo empírico para textos como *El miedo a la libertad* (1941), del mismo Fromm, sino también de modelo para posteriores investigaciones del Instituto en EE.UU., por ejemplo el famoso proyecto *The Authoritarian Personality* (1950) sobre las actitudes prejuiciosas y autoritarias de la población norteamericana.

hallándose aislado, eran enérgicos e independientes sus actos intelectuales. [...] En los albores de la historia humana, fue el padre de la horda primitiva el superhombre, cuyo advenimiento esperaba Nietzsche en un lejano futuro. Los individuos componentes de una masa precisan todavía actualmente de la ilusión de que el jefe les ama a todos con un amor justo y equitativo (Freud 1921/1974b: 115).

Recordemos que en *La incapacidad de duelo* de los Mitscherlich el jefe, cuya muerte los alemanes no han podido llorar, es el caudillo con su ideología del superhombre alemán. En un ensayo escrito una generación después de la publicación de *Psicología de las masas*, Alexander Mitscherlich subraya que la ‘toma de poder’ nacionalsocialista en 1933 afirmó la perspicacia de Freud con respecto a la importancia de un líder carismático en la formación afectiva de la masa (Mitscherlich 1977: 533).

La persistencia del psicoanálisis como herramienta para comprender el fascismo no se debe únicamente a aquella preparación conceptual, sino también a una cualidad discursiva propia de estos conceptos. Los debates actuales sobre la memoria histórica confirman que un problema principal del tratamiento de la experiencia dictatorial surge con respecto a la representación adecuada de lo no representable, de la violencia, de los incontables crímenes cometidos contra la humanidad. Tanto en las dictaduras del Cono Sur como en España, la figura del desaparecido se ha convertido en significativo paradójico de esta experiencia no recuperada. Donde la literatura tenía que hacer frente a su incapacidad de hablar de lo sucedido y a la insuficiencia de modelos narrativos para contar lo inimaginable, el psicoanálisis remite al trauma y a sus efectos en una temporalidad de compulsión repetitiva. Mientras la literatura y el arte con sus tradiciones de representación se vieron traumatizados por la historia, el psicoanálisis ya había concebido la historia misma como traumática.⁵ Donde la filosofía planteaba otra vez la cuestión del mal humano y tenía que admitir el efecto brutal de la dialéctica de la ilustración, el psicoanálisis ya había abordado un sadismo que surge de una ética demasiado rígida. No fue casuali-

5 Como tal, sin embargo, corre el riesgo de que se abuse de él, no para constatar la imposibilidad de representar la barbarie, sino para impedir el recuerdo de crímenes cometidos, ya sea porque convierte la historia *tout court* en un nómeno negativo, ya sea –como en el caso de España– simplemente para mantener el pacto de silencio. No poder recordar y no querer recordar son defectos muy distintos de la memoria.

dad que Jacques Lacan, aparentemente sin conocer el capítulo sobre Sade y la ilustración en la *Dialéctica de la ilustración* de Horkheimer/Adorno, llegara a conclusiones muy parecidas a las de los autores alemanes en su *Kant avec Sade*.

A pesar de estas cualidades casi proféticas existe en la teoría freudiana frente a la brutalidad totalitaria un límite material que es, al mismo tiempo, un límite epistemológico y que consiste en el simple hecho de que el psicoanálisis no funciona bajo un régimen totalitario sino solamente fuera de él. A nivel material y debido a la filiación judía de gran parte de los analistas, el saber crítico del psicoanálisis sólo sobrevivió a los fascismos europeos porque sus representantes más importantes se pusieron a salvo en terrenos seguros, mientras que los terapeutas que intentaban continuar su trabajo bajo circunstancias totalitarias y posttotalitarias percibían cómo el mismo saber analítico se veía perjudicado intelectualmente por la violencia social.

Vista desde esta perspectiva, la situación en Alemania durante el Tercer Reich parece paradójica. Acerca del ya mencionado *Deutsches Institut für psychologische Forschung* de Matthias Heinrich Göring, Geoffrey Cocks (1983) ha argumentado que, gracias al marco institucional de esta organización estatal, la psicoterapia en Alemania pasó por un importante proceso de profesionalización justamente durante la época nazi. Estos factores institucionales son importantes para entender el lento y doloroso enfrentamiento de los psicoanalistas alemanes con su propio pasado, un pasado que no inició su andadura hasta los años setenta (Brainin/Kaminer 1982). Cocks comenta al respecto:

La teoría y la praxis Freudiana sobrevivieron, a pesar de toda condena polémica, por dos razones: la primera se debió al hecho de que el pensamiento psicoanalítico entró en casi todos los sistemas de la teoría y la praxis terapéuticas; y la segunda fue la práctica inalterada del psicoanálisis mismo en sus formas ortodoxas y neo-freudianas (Cocks 1983: 1077, trad. T.L.).

Existen testimonios de la época que no confirman completamente esta versión de los hechos. Käthe Dräger, por ejemplo, una de las pocas analistas que recibieron su formación en el *Göring Institut*, afirma que hubo algunos miembros del instituto que seguían practicando las técnicas heredadas de Freud, pero luego añade:

[...] según mis impresiones y experiencias creo que en un análisis bajo la situación del terror de un régimen totalitario, se prejuiciaban, obstaculi-

zaban y restringían la transferencia y la contratransferencia, aun cuando el paciente y el analista compartieran su antagonismo frente al Nacional-socialismo. Era inevitable, dado que el *acting out* podía significar un peligro real para el paciente, para la gente relacionada con él, para el analista, para todos. Hasta ahora, nada se ha escrito sobre este asunto y por supuesto no existen protocolos (Dräger 1972: 209-210).

Dräger escribió estas líneas en 1972, pero hasta hoy en día la influencia de la realidad socio-política sobre la relación analítica sigue siendo un tema relativamente poco estudiado.

El problema surge otra vez en el contexto de las dictaduras de los años setenta y ochenta en el Cono Sur y, aunque comparto el escepticismo de Andreas Huyssen (2003) frente a una globalización del holocausto como marco interpretativo para cualquier régimen dictatorial,⁶ en Argentina –como se sabe un país con una marcada presencia del psicoanálisis tanto en el marco cultural como en el sector clínico– los analistas remiten a la importancia del reconocimiento público de los crímenes cometidos durante la dictadura militar como precondition del proceso terapéutico.⁷ Sin este reconocimiento de la realidad de las violaciones la condición traumática persiste también en situaciones supuestamente post-dictatoriales.

El psicoanalista chileno Juan Pablo Jiménez de la Jara (1991) llega a un diagnóstico semejante cuando reflexiona sobre la práctica psicoanalítica durante la dictadura chilena y concluye que cuando el paciente y el analista se encuentran en una realidad social extremadamente polarizada y violenta, llega a ser muy difícil distinguir la realidad ‘interna’, psíquica, del paciente y la realidad exterior –y esta diferencia es, como es sabido, una precondition esencial de la transferencia entre analista y paciente–. Con ‘realidad exterior’ Jiménez se refiere a lo que el analista y el paciente en su relación intersubjetiva

6 “Whatever the differences may be between postwar Germany and South Africa, Argentina, or Chile, the *political* site of memory practices is still national, not postnational or global. This does have implications for interpretive work. While the Holocaust as universal trope of traumatic history has migrated into other, unrelated contexts, one must always ask whether and how the trope enhances or hinders local memory practices and struggles, or whether and how it may perform both functions simultaneously” (Huyssen 2003: 26).

7 Helene Zuber, corresponsal de la revista alemana *Spiegel*, realizó una serie de entrevistas con psicoanalistas en Buenos Aires. Parte de ellas fueron publicadas en “Mein Gefängnis ist im Kopf” (Zuber 1997). Agradezco mucho a la autora el haberme facilitado también el material inédito.

reconocen como su ‘realidad social’, mientras que la ‘realidad interna’ del paciente se encuadra en lo que se puede describir dentro de la dinámica familiar, es decir bajo los aspectos del complejo de Edipo. Bajo condiciones políticas muy violentas, como las que encontramos en un sistema totalitario, estas dos realidades se mezclan e interpenetran de una manera que puede obstaculizar cualquier interpretación por parte del analista. Como afirma Jiménez, en una situación como ésta es más que incierto si el miedo de un paciente corresponde a una situación amenazante real y presente, o si proviene de conflictos que tienen su origen en una infancia pasada. Peor aún resulta cuando la sociedad niega esta violencia estatal y esta negación forma parte de la realidad compartida en la diada analítica. Estas perturbaciones son más graves que las consecuencias posibles de un *acting out* políticamente incorrecto, porque prolongan e incluso potencian el *double bind* totalitario en el que el sujeto se ve tan amenazado cuando reconoce la violencia como cuando la niega.

En este momento el psicoanálisis deja de ser una ciencia imparcial y un saber neutral, porque requiere la decisión de reconocer una realidad violenta que no corresponde a la versión políticamente oportuna de la realidad totalitaria. Esta decisión no tiene otro apoyo que la particularidad de la propia personalidad del analista y una base de valores que se opone a la realidad en la que vive. Un análisis logrado bajo estas circunstancias no requería primeramente la integración del sujeto en lo social, sino, y sobre todo, un cambio de las condiciones sociales mismas. El psicoanálisis había de volverse necesariamente político. Se plantea aquí otra vez la cuestión de la ‘ética del psicoanálisis’, tratada ya por Lacan en su seminario de título homónimo, donde define esa misma ética como la responsabilidad del sujeto frente a su deseo. No obstante, el problema tanto aquí como con el imperativo freudiano “Donde Ello era, Yo debe advenir” es que todavía falta el fundamento de semejantes exigencias; es decir, falta entonces en nuestro contexto una respuesta psicoanalítica a la pregunta de por qué hay que rechazar la violencia y el terror político.

En su famoso intercambio epistolar con Einstein sobre las posibilidades de una paz eterna (1933/1974c), Freud dejó claro que las pulsiones agresivas y destructivas son, desde la perspectiva psicoanalítica, constantes irreducibles e incluso necesarias del ser humano, y, como tal, se hallan en el más allá del bien y del mal nietzscheano.

Hacia el final de su carta, sin embargo, Freud vuelve a la pregunta desde un punto de vista algo diferente, explicando por qué para él, y también para el destinatario de sus reflexiones, la violencia y el terror de la guerra resultan ser fenómenos sociales que deberían ser superados. A primera vista su explicación parece seguir las vías convencionales de su teoría, pero luego da lugar a unas conclusiones sorprendentes. Dado que el proceso cultural consiste en “un progresivo desplazamiento de las metas pulsionales y en una limitación de las mociones pulsionales” la violencia bruta resulta tanto física como psíquicamente intolerable para los que se han sumergido en ello. Freud especifica:

La nuestra no es una mera repulsa intelectual y afectiva; en nosotros, los pacifistas, es una intolerancia constitucional, una idiosincrasia extrema, por así decirlo. Y hasta parece que los desmedros estéticos de la guerra no cuentan mucho menos para nuestra repulsa que sus crueldades (Freud 1933/1974c: 286).

No hay para Freud una ética universal que condene la violencia como no aceptable, sino solamente una disposición idiosincrásica,⁸ producto de un proceso de cultivo de la vida pulsional. Este comentario tiene repercusiones más allá de esta carta, porque implica que la empresa psicoanalítica –el “Donde Ello era, Yo debe advenir”– está fundada en una lógica circular, y su meta no es otra cosa que la propagación de la propia disposición particular e idiosincrásica.

Sin darnos cuenta hemos vuelto con esto al inicio de estas reflexiones y a la anécdota sobre el choque entre la cortesía civilizada de la Sra. Freud y la brutalidad de la SA. Sentimos satisfacción frente a la

8 Jacques Derrida no quiere contentarse con esta solución: “justificar un pacifismo, y el *derecho* a la vida no puede hacerse, de manera radical, a partir de una *economía de la vida*, o de lo que Freud alega, como escuchamos, bajo los nombres de una constitución biológica o de una idiosincrasia. Eso no puede hacerse sino desde una *super-vivencia* que no debe nada a la coartada de algún más allá mitoteológico” (Derrida 2000: 33). Derrida reclama del psicoanálisis como teoría, pero mucho más como práctica –pronunció estas palabras en una conferencia ante los estados generales del psicoanálisis en París–, que haga lo imposible y abra el camino hacia “una vida que todavía valga ser vivida” (Derrida 2000: 33), es decir más allá de la crueldad y la violencia. Sus recomendaciones para ello tienen matices escatológicos: abrirse frente a “la llegada incondicional del otro, su acontecimiento inanticipable y sin horizonte” (Derrida 2000: 35) con gestos que rompen con la economía de lo existente como la hospitalidad y el don incondicional. Desgraciadamente no llega a ser más concreto.

superioridad moral de su comportamiento, porque compartimos con ella la misma intolerancia idiosincrásica frente a la brutalidad fascista. Cuando queremos preservar el psicoanálisis como aquella herramienta preciosa de la que hablaron los Mitscherlich para entender y criticar el totalitarismo y la violencia estatal, tenemos que asumir –o así parece– la particularidad e idiosincrasia de nuestra posición.

Bibliografía

- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Brainin, Elisabeth/Kaminer, Isidor (1982): “Psychoanalyse und Nationalsozialismus”. En: *Psyche*, 36, 11, pp. 989-1012.
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (eds.) (1999): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau.
- Brunner, José (1991): “Psychiatry, Psychoanalysis, and Politics During the First World War”. En: *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 27, 4, pp. 352-365.
- Bücherverbrennung33. En: <www.buecherverbrennung33.de/feuersprueche.html> (14.02.2010).
- Cocks, Geoffrey (1983): “Psychoanalyse, Psychotherapie und Nationalsozialismus”. En: *Psyche*, 37, 12, pp. 1057-1106.
- Derrida, Jacques (2000): *Estados de ánimo del psicoanálisis*. En: <www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/estados.pdf> (07.06.2009).
- Dräger, Käthe (1972): “Psychoanalysis in Hitler Germany: 1933-1949”. En: *American Imago*, 29, 3, pp. 199-214.
- Freud, Sigmund ([1914] 1974): “Zeitgemäßes über Krieg und Tod”. En: Freud, Sigmund: *Studienausgabe IX*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 33-60. Versión española en: <www.scribd.com/doc/7005438/FREUD-AE14-11De-Guerra-y-Muerte-Temas-de-Actual-Id-Ad> (22.02.2010).
- Freud, Sigmund ([1921] 1974): “Massenpsychologie und Ich-Analyse”. En: Freud, Sigmund: *Studienausgabe IX*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 61-134. Versión española en: <www.scribd.com/doc/15962029/Psicologia-de-Las-Masas-y-Analisis-del-Yo> (22.02.2010).
- Freud, Sigmund ([1933] 1974): “Warum Krieg”. En: Freud, Sigmund: *Studienausgabe IX*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 271-286.
- Freud, Sigmund/Abraham, Karl (1965): *Briefe 1907-1926*. Ed. Hilda C. Abraham y Ernst L. Freud. Frankfurt am Main: Fischer.
- Gast, Lili (1999): “Fluchtlinien – Wege ins Exil”. En: *Forum der Psychoanalyse*, 15, 2, pp. 135-150.
- Huyssen, Andreas (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

- Jiménez de la Jara, Juan Pablo (1991): “Einige Überlegungen zur Praxis von Psychoanalyse und Psychotherapie in Chile unter der Militärdiktatur”. En: *Psyche*, 45, 2, pp. 157-176.
- Jones, Ernest (2003): *Vida y obra de Sigmund Freud*. Barcelona: Anagrama.
- LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press.
- Littell, Jonathan (2006): *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard.
- (2008): *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*. Paris: Gallimard.
- Mitscherlich, Alexander (1977): “Massenpsychologie und Ich-Analyse – Ein Lebensalter später”. En: *Psyche*, 31, 6, pp. 516-539.
- Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich-Nielsen, Margarethe (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper.
- Müller-Braunschweig, Carl ([1933] 1983): “Psychoanalyse und Weltanschauung”. En: *Psyche*, 37, 12, pp. 1136-1139.
- Theweleit, Klaus (1977/1978): *Männerphantasien*. Frankfurt am Main: Roter Stern.
- Wiggershaus, Rolf (1986): *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. München: Hanser.
- Yerushalmi, Yosef Hayim (1991): *Freud's Moses. Judaism Terminable and Interminable*. New Haven: Yale University Press.
- Zuber, Helene (1997): “Mein Gefängnis im Kopf”. En: *Der Spiegel*, 44, pp. 199-202.

Óscar Cornago

De las organizaciones a las multitudes: pensar lo social más allá del Estado

La sociabilidad es lo real; pero el ideal es la soledad, que es también la verdad profunda de nuestra naturaleza: ésta es la primera gran versión de la concepción individualista que subyace a nuestras representaciones de la vida humana (Tzvetan Todorov 1995: 19).

Los seres humanos son seres coexistentes que la mayoría de las veces no saben realmente hablar de los motivos de su coexistencia. ¿Qué es exactamente la coexistencia? Si nadie me lo pregunta, lo sé, si he de explicárselo a alguien que pregunta, no lo sé (Peter Sloterdijk 2006: 202).

La necesidad de compañía humana es instintiva (Rodrigo García 2008).

El auge del individualismo al mismo tiempo que la creciente falta de credibilidad de las formas de organización social consolidadas en los dos últimos siglos, en paralelo al cuestionamiento de los modelos políticos contruidos sobre ellas, ha abierto un amplio panorama de reconsideración del fenómeno de lo social, de volver a pensar la necesidad de agrupación en la que viven los individuos y las motivaciones para llevar a cabo estas agrupaciones. La revisión que hace Todorov (1995) en su ensayo *La vida en común* del prejuicio antisocial en la tradición occidental puede servir de indicio de este estadio de llegada al que ha conducido la discusión de un modelo político basado en los Estados-Nación. La repercusión de lo macropolítico en los espacios más inmediatos de sociabilidad, o dicho de otro modo: de los espacios públicos en el ámbito privado, ha obligado a replantear una situación aceptada de forma tan *natural* como la coexistencia entre sujetos.

A comienzo de los años ochenta, Alain Badiou, reflexionando sobre el espacio que le quedaba al pensamiento político en un momento en el que las ideologías de izquierdas perdían protagonismo, afirma que la historia política del siglo XX había sido básicamente la historia del marxismo, o –si se prefiere– del antimarxismo, un modelo de organización basado en la idea de emancipación de las clases dominadas. La revolución rusa, primero, las luchas campesinas y los frentes de liberación nacional, después, y finalmente los movimientos estu-

diantiles y obreros de los años sesenta y setenta, son algunos de los *pagarés* –retomando la imagen de Badiou– que el marxismo libró contra la Historia para seguir teniendo crédito. Este crédito se agotó y ahí comienza la época de las posdictaduras; una época que, teniendo en cuenta que estas dictaduras se plantearon en oposición a su alternativa democrática, sería también la época de las *posdemocracias*. Karl Löwith, como recuerda Agamben (1998: 153), ya apuntó la paradójica relación de continuidad entre democracias y totalitarismos. Dicho crédito histórico no es, por tanto, solo el que pudo llegar a tener el marxismo como concreción de una ideología, sino igualmente el crédito que le quedaba a su otra cara política, una historia ligada a la idea de Estado y Nación, soberanía y emancipación, y como parte de este horizonte, al mismo proyecto literario que lo acompañó.

Carl Schmitt, uno de los defensores del nacionalsocialismo alemán, escribe con cierta nostalgia ya en los años sesenta que “[l]a época de la estatalidad está llegando a su fin” y que “[e]l Estado como modelo de unidad política, el Estado como titular del más extraordinario de todos los monopolios, el monopolio de la decisión política, está por ser destronado” –cita recogida por Agamben (1998: 45) en su estudio sobre la configuración del poder soberano–. No es difícil sospechar que detrás de esta añoranza del “más extraordinario de todos los monopolios” no se esconde únicamente el Estado democrático, sino también y sobre todo –como nos hace ver Todorov (1993: 142)– los Estados totalitarios, la realización histórica extrema de este proyecto político construido en torno a la idea del Estado y soberanía nacional.

La crisis de estos proyectos nacionales no implica únicamente la crisis de una forma de organización administrativa y económica, sino también y en primer lugar la de un complejo entramado de valores culturales y políticos que lo sostenían, ligadas a la negociación entre lo público y lo privado, entre individuo y colectivo. A través del Estado no solo se pensaba una forma de administración del espacio público, sino también la propia subjetividad enfrentada a este espacio. La realización de la idea de Nación en los Estados socialistas deja ver con claridad en qué medida este proyecto tuvo en la idea de pueblo uno de sus motores y piedra angular. La necesidad de asentar teóricamente la soberanía nacional sobre este pueblo que antes de ser pueblo fue una multitud informe, se convierte en una condición urgente para seguir

manteniendo un sistema de poder. El poder –soberano– ya no se justificaba desde arriba, por la gracia de Dios, sino desde abajo, por la *participación* de esas multitudes convertidas en *pueblo trabajador y soberano*, generadas por un nuevo sistema económico.

Estas masas de obreros, mineros, operadores fabriles, a los que dio lugar la revolución industrial a lo largo del siglo XIX, fueron una multitud antes que clase obrera, una multitud no organizada de gente, de cuerpos desaharrapados, de fuerza de trabajo congregada en torno a las fábricas y más tarde a las grandes ciudades. Esta multitud en algunos momentos reacciona, convirtiéndose en una fuerza social, de potencia pasa a ser acto, es entonces cuando –siguiendo a Badiou (2007)– surge un acontecimiento, algo sucede, una disfunción, una ruptura en el régimen de lo Uno, que es el régimen de la representación –y la representación es sobre todo la representación *literaria* de la Historia–. Éste es el desencadenante, según el pensador francés, del hecho político, su realidad primera, el acontecimiento prepolítico, el momento de la presentación.

En la medida en que los enunciados políticos dejan de responder a estos acontecimientos producidos por las masas, la política se retira de la realidad, y queda como el pensamiento de una ausencia, un imposible. Es así como se llega al momento de las posdictaduras, en el que esas

categorias fundadoras entre las que se escogía –derecha e izquierda, movimiento obrero y patronal, nacionalismo e internacionalismo, capitalismo y socialismo, socialismo y comunismo, libertad y autoridad– [son] cada vez más inoperantes,

al perder poco a poco su

capacidad de designar algo más que el retraso de los profesionales, el desheredamiento de los actores (Badiou 2007: 7).

No es solo Anderson (1993) quien llama la atención sobre el fiel aliado que el Estado encontró en el proyecto literario de la modernidad. Esas “comunidades imaginadas”, con las que el autor inglés identifica los nacionalismos, no hubieran sido posibles sin la ayuda del capitalismo editorial. Pero incumplida la promesa del sueño humanista, se deja ver una vez más el declive del mito literario de Occidente, el mito de la palabra y la cultura literaria como contribución también a ese mismo proyecto de progreso y emancipación de los pueblos. Desde

entonces, igual que dice Adorno (1975: 11) para la filosofía, que al fin y al cabo está en el nacimiento del mito de la escritura en Occidente, la filosofía –pero podríamos poner en su lugar la literatura– se ve obligada a criticarse sin consideraciones.

Más recientemente, y no sin un abierto afán de polémica, es Sloterdijk (2000) quien en las *Normas para el parque humano*, a modo de respuesta a la *Carta* de descargo que Heidegger escribe después de la II Guerra Mundial, retoma la discusión sobre los humanismos del siglo XX, poniendo de manifiesto su relación histórica con la comunicación escrita.

Allí donde el humanismo [...] se volvió pragmático y programático –dice el filósofo alemán–, como en los siglos XIX y XX con las ideologías liceístas de los Estados nacionales burgueses, el ejemplo de la sociedad literaria se amplió hasta convertirse en la norma para la sociedad política (Sloterdijk 2000: 25).

Si descendemos ahora a un nivel de análisis más concreto de las vinculaciones entre Estado y escritura, entre Nación y literatura, en *La saga de los Marx*, novela de Juan Goytisolo escrita a raíz de esa fecha simbólica de la caída del Muro de Berlín, encontramos una reflexión sobre el lugar desde el que llevar adelante un posible diálogo con el marxismo –o si preferimos con la Historia política de Occidente–; desde qué presente, histórico o literario, sería posible seguir actualizando el pasado político, la historia de Marx y su doctrina, que a la luz de las transformaciones sufridas por el concepto de “historia”, no es solo su historia pública, sino también su historia privada, personal y familiar –como se hace ver en la novela–, y en paralelo a ésta, la propia historia literaria contenida en la herencia cultural de la que se tiene que hacer cargo el narrador, al que un afamado editor le ha encargado una biografía de los Marx que ha de servir de base para una exitosa serie de televisión sobre las aventuras y desventuras del autor de *El capital*.

La reflexión en ese tiempo del *después de* se despliega a varios niveles, político y literario, público y privado, colectivo y personal. Goytisolo mezcla espacios y tiempos, pasados y presentes, situando al fundador del marxismo –en un giro no carente de cierta crueldad– en la Europa de finales del siglo XX, como testigo privilegiado de la caída de esos Estados contruidos a partir de su doctrina. La Historia le pide cuentas a su creador; los *obreros*, convertidos nuevamente en esa ma-

sa informe de gente sin trabajo, miran cara a cara al detractor del capitalismo; por su parte, el editor y productor de la teleserie le pide cuentas también al narrador por el desaguisado que finalmente le entrega como novela, que se abre con esas masas de ex-obreros, los trabajadores liberados de la opresión del capital, tratando de huir del *paraíso* marxista.

Frente a las costas de una playa privada en Italia, donde se apretujan sus selectos socios para disfrutar de las bondades del verano, comienza a desembarcar de un *ferry* fantasmal un cargamento humano – no menos fantasmal– que se precipita hacia la costa. Son emigrantes albaneses, una multitud informe de cuerpos desnutridos y sudorosos,

cuerpos y cuerpos chupados –se dice en el texto–, quemados y agrietados por el sol, de mirada ciega y órbitas hundidas, movimientos de animales salvajes y acorralados, sin resignarse aún a lo inevitable, a la inflexible ley que los excluía (Goytisolo 1993: 22),

son los “desertores del paraíso” (Goytisolo 1993: 21), como le espeta con despiadada ironía la hija de Marx a su padre mientras que, desde su piso en Londres, miran las imágenes que pasan por televisión.

La presencia física, acentuada por la condición masiva de los excluidos, de aquellos que no tienen derechos, deja ver los límites sobre los que se construye el denominado Estado de derecho. La condición extrema en la que llegan estas personas hace más patente que aquello que se está excluyendo es la propia vida en su sentido más básico.

La atracción de Goytisolo por las multitudes está presente en todo su mundo literario. Si en sus primeras novelas eran los refugiados que huían de las tropas nacionalistas en la Guerra Civil Española, luego se irán transformando, multiplicando y confundiendo con tantas otras multitudes perseguidas, grupos de seres humanos en movimiento tratando de sobrevivir a lo largo de los siglos, los *parias* de la historia en una espiral de metamorfosis, la chusma tratando de resistir a los embates de la historia, en un constante devenir animal, no-histórico, débiles, negros, no cristianos, parias.

La evolución literaria de Juan Goytisolo es un buen ejemplo para reflexionar sobre el paso de una producción bajo una sólida dictadura militar, como fue el Franquismo, a un estilo de madurez construido como respuesta explícita a los retos de un capitalismo global en el que el Estado español no tuvo dificultad en insertarse. La época de las posdictaduras, en la que los regímenes militares han sido sustituidos

con asombrosa fluidez por regímenes democráticos, no le ha dejado de proporcionar ejemplos de estas multitudes errantes que tanto le han fascinado. En esta Europa del bienestar, que ha visto desaparecer los uniformes como cara reconocible del poder, siguen ocurriendo acontecimientos que irrumpen en el régimen de lo Uno al que se refiere Badiou, que desbordan las posibilidades de la representación política, como aquellas masas de obreros que irrumpieron en el horizonte histórico del siglo XIX, convirtiéndose en una fuerza social, o como los millones de desplazados que los regímenes políticos del siglo XX y XXI han tratado de aislar en campos de concentración; son los límites del mito de las democracias y los Estados-soberanos. En una sociedad donde todo parece estar ya previsto, programado (o al menos parecía, hasta hace unos años), las multitudes sin nombre siguen saltando a escena, desnudas, para recordarle a la política aquello que se le escapa, la posibilidad de la propia política en la fisura de lo irrepresentable, de lo que tendría que dar cuenta y se le resiste.

En ese “excedente de energía de las muchedumbres” encontró Goytisolo (1991: 90) un irresistible atractivo, el atractivo por un fenómeno humano donde la vida, en bruto, parece hacerse visible, moviéndose a un compás propio que crece desde dentro. Principio de creación y principio de destrucción parecen ir de la mano, no sólo del proyecto estético y ético de Goytisolo, sino también de la dinámica de las masas como potencia social, pues su “impulso de destrucción” —concluye el narrador de *La saga de los Marx* (Goytisolo 1993: 52)— no “era a fin de cuentas su instinto creador más profundo?”

En unos términos comparables se refiere Negri en un libro de conversaciones bajo el provocativo título de *Goodbye Mr. Socialism* a las masas como una energía social viva, porque

donde hay masa —afirma Negri (2007: 31)— hay energía, y que esto es fundamental en la concepción de lo común, que nunca es un depósito, sino precisamente una energía y una potencia, es capacidad de expresión,

aunque no se esté refiriendo aquí a las masas de desplazados, sino a esas otras que de modo no controlado se condensan e irrumpen en los espacios urbanos, otro de los lugares que el autor de *Después de la batalla* ha recorrido con afán de entomólogo.

El activista italiano y pensador político explica la evolución del capitalismo industrial como un fenómeno guiado por la tendencia

expansionista de un capital que ya no podía seguir creciendo dentro de las fronteras de los Estados-Nación. El nuevo orden económico necesita funcionar a escala mundial; el capital se tiene que mover con mayor libertad. Esto conduce a la crisis de los Estados-Nación como actores principales del orden internacional, lo cual no quiere decir que no sigan existiendo, quizá ya como figurantes de segundo orden, como le va a ocurrir a la propia literatura, no por azar unida al destino de los Estados nacionales. Los Estados que llegan a este momento en una situación de debilidad serán los que sufran de manera más drástica los efectos de este nuevo orden mundial, como explican Negri y Cocco refiriéndose a los Estados latinoamericanos:

La perspectiva del desarrollo pierde su horizonte nacional y por consiguiente sus ilusorios atajos tecnocrático-autoritarios, así como las ambiguas alianzas interclasistas (en la tradición de los partidos comunistas, entre clase obrera y burguesía nacional contra las oligarquías feudales y los intereses imperialistas y, luego, entre el Estado desarrollista autoritario y las grandes empresas multinacionales extranjeras) (Negri/Cocco 2006: 49).

El periodo de auge de estos Estados lo sitúan Negri y Cocco entre los años treinta y los setenta, coincidiendo en el caso de Latinoamérica con los gobiernos populistas de tendencias totalitarias, que fueron a su vez sustituidos por las dictaduras militares. Al concepto de “pueblo”, promovido por estos gobiernos, le seguirá el de “nación”. “Necesitamos menos Estado y más nación”, clamará algún militar argentino ya en los sesenta (Negri/Cocco 2006: 46). Bajo esta consigna se consolidará la política del desarrollismo que llevará al endeudamiento de una gran parte de los países en vías de desarrollo. “Nación” y “Estado” se convierten en dos conceptos claves, como las dos caras de una realidad atravesadas por tendencias diversas y hasta contradictorias. Tras el auge de las políticas estatales, el neoliberalismo de los ochenta inaugura un periodo de libre intercambio al amparo de organizaciones supranacionales como el Fondo Monetario Internacional. A esta necesidad de apertura de los flujos económicos ya no contribuyen los regímenes dictatoriales, ni los pueblos, ni las naciones. Es entonces cuando Margaret Thatcher dirá aquello de que “[l]a sociedad ha muerto. Sólo existen los individuos” (Bauman 2005: 35), inaugurando un nuevo capítulo de la modernidad en el que una vez más, como ya

hiciera notar Foucault (1997), la cultura del individualismo y los mecanismos de un poder totalitario van a ir de la mano.

La disolución del tejido estatal vuelve a hacer visible a las multitudes por las calles de las grandes ciudades. El caso de Argentina, donde una *multitud*, no ya de desaharrapados, sino de gente de clase media que sale de forma espontánea al ruido de las cacerolas para reclamar sus ahorros gritando “Que se vayan todos”, constituye una escena paradójica: los sirvientes del Estado rebelándose contra el padre político. La pregunta queda en el aire: ¿cómo seguir pensando la sociedad sin el paraguas del Estado? “Tras el desfundamiento varía la condición del Estado” –dice Lewkowicz (2004: 10) al comienzo de un conjunto de ensayos escritos al calor de esta situación de crisis permanente–. “Ya no constituye el fondo fundante de las experiencias sino una sucesión contingente de procesos de configuración y dispersión”.

Las formas de organización creadas por los estados nacionales, como organizaciones obreras, comités de empresa, sindicatos, identidades de clase, terminan de perder el crédito que habían tenido hasta los años sesenta y setenta. Los grupos humanos, sin un discurso social que les preste una identidad, un relato, una historia, se hacen visibles de forma especialmente física, dejando ver lo que Agamben (1998) llama la “nuda vida”, la vida en bruto puesta al descubierto una vez más a lo largo de la historia, la vida como testimonio de una supervivencia. El término “descomposición” es la quinta “D” que la investigadora argentina Svampa (2008) añade a la historia de la sociología latinoamericana, tras las “D” de desarrollo, dependencia, dictadura y democracia. Cuando las democracias se convierten en destino teológico de la Historia en su proceso de autorrealización, la política deja de dialogar con los sectores sociales para ponerse en mano de los profesionales. Las armas se ponen al servicio de las estadísticas y los militares son sustituidos por los asesores. Lo que a las puertas de la II Guerra Mundial escribe Benjamin en el *Libro de los pasajes* (2005: N 13, 1) acerca del ideal de progreso lo podemos trasladar al concepto de democracia:

tan pronto como el progreso [democracia] se convierte en el rasgo característico *de todo* el curso de la historia, su concepto aparece en un contexto de hipostatización acrítica en lugar de en uno de planteamiento crítico (Benjamin 2005: N 13, 1).

O, con las palabras que la artista Angélica Liddell pone en boca de una suerte de animal político del siglo XX:

¿Quién se atreve a llamar genocida a un presidente democrático? / Un tipo corriente que se fotografía con sus perros y sus delfines. / No se puede llamar asesino a un presidente elegido democráticamente (Liddell 2005).

La democracia aparece como la estación de final de viaje, una verdad histórica recubierta de una cierta espiritualidad, por no decir moralismo, un estadio en el que ya solo resta por solventar algunos detalles técnicos para que todo fuera bien. En este sentido iban orientadas las recomendaciones del Fondo Monetario Internacional que terminó llevando a Argentina al quiebre del sistema económico, después de que en 1992 su Presidente, Carlos Menem, fuera felicitado por esta misma institución por el buen comportamiento que estaba teniendo el país. Tras la descomposición social, tras la descomposición crítica (y de la crítica), en manos de los profesionales de la política, de los profesionales de la economía y la cultura –lo que en el ámbito universitario, como expone Svampa, se tradujo igualmente en creciente profesionalización de sus empleados–, vuelven las multitudes sin nombre, sin papeles, ni Estado, los miles de desplazados, inmigrantes y refugiados, masas urbanas y manadas de congresistas sin ideología, cuerpos anónimos en los que lo privado y lo público parecen confundirse al servicio de una verdad previamente construida.

Sin embargo, la idea de “multitud” no es un producto de la globalización. De modo significativo la encontramos en los debates fundacionales del pensamiento político moderno y de la concepción del Estado. Como recuerda Virno (2003), frente a la multitud, Hobbes sitúa al pueblo como dos modos excluyentes de pensar las relaciones sociales. La posibilidad del Estado está vinculada a este último, a la existencia de un grupo con una vocación unitaria que hereda del propio Estado y lo sostiene. A diferencia de Hobbes, Spinoza, convertido desde los años sesenta y setenta en piedra angular del pensamiento de lo social, va a defender esa agrupación de singularidades que es la multitud, los *muchos*, como un campo de inmanencia que no se deja reducir bajo lo Uno, a la sombra de las instituciones, las representaciones y los mitos de los orígenes. Esto es lo que Deleuze traduce con términos como “multiplicidades” o “manadas”:

En ellas no hay que buscar regímenes de filiación de tipo familiar, ni modos de clasificación y de atribución de tipo estatal o preestatal, ni siquiera instituciones seriales de tipo religioso. [...] el origen de las manadas es completamente distinto que el de las familias y los Estados, y no cesan de minarlos, de perturbarlos desde afuera, con otras formas de contenido, otras formas de expresión (Deleuze/Guattari 1988: 248).

También Sloterdijk en el tercer volumen de las *Esferas* centrado en la contemporaneidad, que identifica en términos espaciales con la imagen de las espumas o las redes, se detiene en las explicaciones que Occidente ha desarrollado para dar cuenta de las formas de organización social, destacando dos grandes líneas de pensamiento, la sociedad como organismo o la sociedad como contrato. En contraste con estas tesis que tratan de dar cuenta de la utopía social, propone una “Aproximación a las multiplicidades-espacio, que, lamentablemente, se llaman sociedades” (Sloterdijk 2006: 202). La dimensión espacial que guía todo el proyecto de las *Esferas* vuelve a ponerse de manifiesto como ámbito *vital* en el que acontece el devenir social, postulando la necesidad de una *biosofía* que permita pensar el componente sicosomático de la sociedad como acontecimiento. A un imaginario igualmente escénico recurre Latour (2008) para su teoría del actor-red, que sostiene también un modelo inmanentista y dinámico del hecho social.

La multitud es otro modo de estar en la escena pública, de ser público sin dejar de ser singular, de ser naturaleza sin dejar de ser social. Sin embargo, la participación de la multitud de este estadio natural previo pero consustancial al cuerpo político y social, de este devenir-animal al que se refieren Deleuze/Guattari (1988), es lo que para Hobbes la convierte en un peligro para el Estado. Frente al modelo del Estado-Nación la multitud se deja ver como un fenómeno límite que la sociedad civil debe evitar.

También en diálogo con Spinoza, Virno recupera el concepto de “multitud” como un modo de ser característico de la sociedad posfordista, de la época del trabajo inmaterial, del marketing, de los *call center*, del trabajo social, de las comunicaciones en red —a los que podríamos sumar los congresos, festivales, seminarios y demás eventos que articulan la economía actual de la cultura universitaria—. La desregularización y flexibilización de las formas de contratación laboral, la deslocalización del trabajo y la exigencia de una puesta al día de las habilidades profesionales del trabajador hacen que éste se vea so-

metido a un proceso de aprendizaje para un trabajo para el que continuamente tiene que estar demostrando su competencia, bajo la amenaza de quedar excluido del sistema. Aquellas historias que cuenta Beck (2002) al comienzo de *La sociedad del riesgo global* de gente que entraba en una fábrica –o en una universidad, siguiendo con el paralelismo– a los 18 años y se jubilaba en ese mismo sitio, son ya parte del pasado. El trabajo, como la vida, deja de estar garantizado por el Estado.

En esta situación de inestabilidad el individuo recurre a sus capacidades innatas –podríamos decir que biológicas–, aquellas que le proporciona su propia naturaleza, las facultades comunes del género humano, y entre ellas, especialmente, su capacidad mental y lingüística, que en la época del “trabajo inmaterial”, una idea ampliamente desarrollada también por Negri, pasan a ser la fuerza central de trabajo.

Pero la multitud tampoco es un concepto maniqueo, carente de ambigüedades, que se oponga frontalmente a la idea de unidad. Participa de una unidad, pero no como destino heredado de una instancia superior, como puede ser el Estado o la Nación, sino como punto de partida previo compartido. Este magma inicial sobre el que se construye le viene dado por esas potencias físicas que Virno denomina “intelecto general”, retomando el concepto de Marx.

Dejándose ver como potencia biológica, la multitud abre un espacio que escapa a la construcción social del Estado. Es un espacio público y al mismo tiempo privado, “privado” también en sentido etimológico, del que está privado porque carece de voz pública. A diferencia de las organizaciones legitimadas, la multitud no tiene voz jurídica, no tiene papeles, actúa en una dimensión escénica o en un plano de inmanencia en el que vive en una dinámica constante de concentración y dispersión. En la multitud lo singular y lo colectivo, el individuo y el grupo coexisten en un proceso de individuación que constantemente está teniendo lugar, un proceso que se construye desde esa capacidad compartida, desde esa potencia de hablar, de actuar, de ser y ser en público, es decir, ser político, que confiere una unidad *natural* a la multitud.

Si retomamos ahora, a la luz de este cuestionamiento de las formas de organización social, la discusión sobre lo literario, veremos que este terreno también se va a ver afectado por este devenir biológico de

la sociedad en las multitudes. La palabra literaria, es decir, el verbo escrito, carente de cuerpo, viene ligado a una serie de valores que disimulan con creces sus carencias. El declive de la cultura literaria —como apuntábamos al comienzo— se hace coincidir con el declive de Occidente. Como todo mito, el mito de la palabra también es un mito sobre los orígenes. En *Lenguaje y silencio* Steiner parte de una tesis recurrente en su obra:

¿Estamos saliendo de una era histórica de primacía verbal, del período clásico de la expresión culta, para entrar en una fase de lenguaje caduco, de formas “poslingüísticas” y, acaso, de silencio parcial? (Steiner 2003: 12).

El autor de *Después de Babel*, recurriendo al mito de la historia, es decir, el mito de la representación *escrita*, presenta la evolución de Occidente como un proceso de degradación que alcanza su apogeo con el genocidio nazi, que habría supuesto la “crisis de una esperanza racional y humana” (Steiner 2003: 13). Desde este presente se mira con añoranza el espíritu cultural de la Grecia clásica o la Inglaterra de Shakespeare. Este amplísimo arco histórico, en el que parece que solo se salvan estos dos momentos puntuales, la Grecia clásica, una sociedad esclavista, y la Inglaterra de Shakespeare, donde los mismos que iban al teatro acudían en masa a ver peleas de osos, está ligado a una visión mítica de la literatura en relación al proyecto cultural de Occidente. El autor adopta el lenguaje como termómetro de la salud cultural de cada período —“el lenguaje es el misterio que define al hombre”—, pero este lenguaje queda reducido a su expresión escrita, es un lenguaje que carece de cuerpo. Frente a esta concepción inmaterial de la escritura, depositaria de unos fundamentos, igualmente abstractos, que viajan con una aparente ligereza, entre ingenua y perversa, a lo largo de los siglos, Sloterdijk propone algo más físico y concreto como el dolor como termómetro de la realidad, abogando por una ética fisionómica, una ética somática, de la que nos habla también Goytissolo, capaz de pensar la realidad política a partir del cuerpo y la representación (de la historia) a partir de los acontecimientos.

Las condiciones de vida impuestas por un sistema económico que se maneja a nivel mundial, dejando al descubierto necesidades locales, ha sacado a la luz estas multitudes como fuerza física cargada de una extraña dimensión social. Ésta es la fuerza “biopolítica”, utilizando el concepto introducido por Foucault a finales de los setenta, que luego

Agamben desarrolla en los noventa desde un horizonte histórico más próximo.

Si Foucault (2007), ya en los años sesenta, hablaba de cárceles y hospitales para la época del Gran Encerramiento, Agamben (1998) propone el “campo de concentración” y el “estado de excepción” como paradigmas políticos del siglo XX. Si las cárceles estaban todavía ligadas a un discurso en torno a los derechos sociales y políticos, los campos de concentración solo admiten un discurso sobre los derechos humanos, siguiendo con este progresivo solapamiento entre “nuda vida” y espacio político. Este estado de excepción, y con él las multitudes, se han hecho cada vez más presentes para dejar ver lo que solo está incluido en forma de exclusión, la vida al margen de su condición política, la multitud como límite de lo social. De los campos de concentración no hay vuelta atrás, ni de los estados de excepción, como tampoco hay vuelta atrás del desencanto de los Estados soberanos o del proyecto humanista de la literatura.

Lo que corresponde, según Agamben, es deshacer las articulaciones, romper los puentes sobre los que se construyen los relatos que han entrelazado dentro de un *continuum* derecho y vida, literatura y cuerpo, como dispositivos que terminan ocultando lo que excluyen, el derecho a la vida o las razones del cuerpo; liberar la palabra, al igual que la política, según la propuesta de Badiou (2007: 13), “de la tiranía de la historia, para restituirla al acontecimiento”, pensarla como un lugar de corte, como quería también Goytisoló, que entra y sale de la historia para poder rescatarla desde un presente, desde un devenir cuerpo vivo, performativo y espacial, y no sobre la asunción de un poder heredado.

Porque esta inquietante potencia biológica es también y sobre todo una capacidad de actuar, a la que se refiere Juan Goytisoló en relación a *Juan sin Tierra*, obra que cierra aquella trilogía de la liberación con la que el autor anuncia en los años setenta su programa definitivo de ruptura con la Historia oficial, en este caso, la del Estado español, pero también con ello la ruptura con la historia cultural y finalmente literaria de dicho Estado. El relato de esta ruptura fue articulado como un acto de traición a un sistema político sostenido por unos valores y unos mitos de los que se trataba de desprender, y al mismo tiempo de una gramática narrativa que se estaba transgrediendo.

Algunos capítulos de *Juan sin Tierra* —dice Goytisolo— no son sino una parábola sobre las pulsiones motrices que empujan al hombre a la acción: anhelo de comunión física, fisiológica, anatómica del narrador con los parias y los metecos, esto es, los negros y árabes perseguidos y negados en nuestras sociedades represivas (Goytisolo/Ríos 1977: 18),

un impulso de naturaleza biológica que el mismo escritor apunta como motivación primera y última de su trabajo literario, entendido éste como un tipo de acción/intervención en un sentido casi performativo, es decir, físico (Cornago 2005).

No es de extrañar que, desde un medio eminentemente físico como el teatro, se haya retomado esta discusión a lo largo de los años noventa, cuestionando nuevamente los mitos que entrelazan bajo un mismo relato político individuo y sociedad, cuerpo y palabra, historia y naturaleza. Frente a los imperativos de la historia, del relato dramático o del relato de la política, la escena se muestra como un acto de afirmación física, que es la afirmación también de una capacidad, de una posibilidad de actuar. Lo primero que un *actor* —no sólo teatral, sino también político, social o religioso— dice con su cuerpo cuando entra en escena es un *yo-actúo*, es decir, un *yo-estoy-actuando*, *porque tengo esta capacidad*, la exhibición de una capacidad. “Yo-actúo” quiere decir “yo-puedo-actuar”. Y esto es lo que se trata de hacer visible por medio del énfasis de las acciones a través de su dimensión performativa, cuando son presentadas como tales acciones y no como parte de una representación unitaria que dé sentido al conjunto.

No es un azar que nombres clásicos que discutieron la formación del Estado y la naturaleza social del individuo, como Montaigne, Rousseau, Diderot, u otros más próximos como Sloterdijk, hayan vuelto a aparecer en la escena contemporánea comprometida con un discurso físico. Si Rodrigo García (2005) convierte al autor de las *Esferas* en personaje de su obra *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, Angélica Liddell plantea un diálogo cara a cara entre el autor de *El contrato social* y Diderot, cuya obra *El sobrino de Rameau* es punto de partida de *Perro muerto en tintorería: los muertos* (Liddell 2007). En ambos casos, por citar únicamente algunas de las líneas más coherentes y radicales de creación escénica vinculadas al panorama español, la relación del individuo con la sociedad, así como la relación entre la palabra y el cuerpo, aún recibien-

do tratamientos muy distintos, constituye un campo de conflicto central en la obra de ambos autores.

El director y dramaturgo –o mejor deberíamos decir en unos términos *posdictatoriales*: creador escénico y escritor– Rodrigo García ha llevado a cabo un trabajo con la palabra al mismo tiempo que con los cuerpos, tratando de delimitar con claridad los espacios específicos de uno y otro, los espacios de la palabra y los espacios del cuerpo, de manera casi paralela y sin que el uno interfiera o se confunda con el otro. En sus últimas obras la mayor parte del texto es proyectada en grandes caracteres sobre una pantalla situada al fondo del escenario, mientras que en la escena se despliega un universo físico que no tiene que ver con el plano referencial de los textos.

El cruce entre una reflexión desde el cuerpo, en términos muchas veces fisiológicos, y un panorama social que solo se deja entrever como interrogante, vuelve a conducir al tema de las multitudes como la otra dimensión –física– de la organización social.

No expresamos ideas –se lee en *Versus* (2008)–. Desplazamos química. La formación de un pensamiento no son las palabras. Un pensamiento se cristaliza en asuntos tangibles, como el crecimiento de las uñas o el cáncer en las células.

Aunque con recursos formales distintos, tanto en García como en Liddell, desde una reivindicación radical del yo, se levanta un interrogante sobre las posibilidades de las formas de organización social. Frente al *pacto* Liddell reivindica el cuerpo, frente al consenso la pasión, desde una posición declaradamente antisocial, que comparte también con García. Sin embargo, ese horizonte social no deja de aparecer aunque sea como término de exclusión y espacio de conflicto, el punto imposible de llegada al que se enfrenta el individuo desde su condición biológica:

Mi punto de vista, como el del mono, es totalmente antisocial, pasional. Mi punto de vista incluye las definiciones de Pasión: “acción de padecer; cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo; en medicina, afecto o dolor sensible de alguna de las partes del cuerpo enfermo; inclinación o afición vehemente a una cosa”. Contra una sociedad ruin que aspira a cualquier tipo de poder, que consume poder compulsivamente, me declaro apasionada. Mi obra, que es una acción más de mi vida, sobrevive apasionada (Liddell 2003: 104).

Los textos de Rodrigo García hablan de experiencias personales, contadas desde un yo omnipresente, a veces son anécdotas o lugares inti-

mistas, y otras muchas se trata de pasajes de crítica social, denuncia del capitalismo global y la sociedad de consumo. Mientras se proyectan o se dicen estos textos, la escena está ocupada por los cuerpos y las acciones, los materiales y la naturaleza en bruto. Dos universos que chocan entre sí y que son recibidos por el público a través de canales distintos: uno es de tipo intelectual y requiere un proceso de abstracción, como es la escritura; el otro es físico y sensorial, y aporta el *sentido* del acontecimiento.

En *Cruda, vuelta y vuelta, en su punto y chamuscada*, producida por el Festival de Salamanca y el Festival de Avignon en 2006, el creador hispano-argentino lleva a escena a un grupo de murga. Estos jóvenes, procedentes de una villa miseria de Buenos Aires, ciudad en la que nació también García, construyen un mundo físico, nocturno y material, cargado de energía, que deja ver la base natural sobre la que crecen las multitudes, las manadas –como diría Deleuze–, un devenir animal, nocturno y débil convertido en potencia de vida, en capacidad de actuación.

En escena, un sólo actor profesional, Juan Lorient, que al final de la obra dice el único texto de la obra –aparte de los relatos en primera persona de los integrantes de la murga, que no forman parte del texto dramático– que no va a ser proyectado. Es un largo monólogo en el que se propone la refundación del mundo, una vez constatado el fracaso de las democracias, el fracaso del hombre como sociedad. Para esta refundación se toma una medida natural, el tiempo que una vaca tarda en olvidar un sentimiento. La vaca del relato enloquece cuando descubre que se habían llevado a sus terneros. El arrebató pasará en unos dos días, contestan los dueños del establo. Entonces se propone esa medida como base para un nuevo mundo en el que nada dure más de dos días, en el que todo tenga que volver a empezar cada dos días, emociones y sentimientos, sistemas filosóficos y sistemas políticos, lazos de amistad y formas de organización social. Y esto es propuesto como la base para una nueva ética, una Gran Ética, como se dice en el texto, que no anda lejos de aquella ética somática de Sloterdijk. En este devenir-animal al hombre se le da “el mismo atributo / que a los perros, los faisanes, los atunes y los búhos / la exaltación y el arrebató”, pero no el tiempo para desarrollar un pensamiento político, “aunque sí que se podían desarrollar infinitos sistemas filosóficos inacabados”.

Exaltación y arrebatos pueden servir también para calificar el universo de Angélica Liddell, en el que el componente físico y emocional del yo es presentado como defensa última contra el Estado. En *Perro muerto*, estrenada en el Teatro Valle-Inclán, del Centro Dramático Nacional de Madrid en 2007, se presenta un submundo en una época en la que el Estado ha aniquilado definitivamente al enemigo en nombre de la Seguridad. La pregunta es cómo sigue el hombre haciéndose cargo de sus miedos y deseos, de sus pasiones personales, como sigue haciéndose cargo de su propio cuerpo. Como explica la autora acerca de los personajes:

Estaban acostumbrados a temer a un enemigo común y ahora, una vez aniquilado el enemigo común, se temen a sí mismos, no saben cómo gestionar sus deseos. La perfección del nuevo sistema, fundamentada también en la represión moral, despierta en los cuatro protagonistas una necesidad imperiosa de error, de catástrofe, demandan crímenes, ya no pueden vivir sin horrorizarse, reclaman lo corporal con violencia y solo encuentran alivio a su angustia en el sexo, en lo absolutamente concreto (Liddell 2007: 9).

El “estado de excepción”, convertido en norma de la vida política internacional, deja ver la *nuda vida* como sustrato sobre el que se levanta el Estado soberano, aquello que está incluido sólo en modo de exclusión. Igual que el soberano es aquel que está dentro y fuera de la ley, quien la funda a la vez que se convierte en su excepción, según la definición de Schmitt –“Yo, el soberano, que estoy fuera de la ley, declaro que no hay un afuera de la ley”–, recogida por Agamben (1998: 27), la *nuda vida* es también aquello que está dentro y fuera de la política, como la multitud es lo que constituye lo social a la vez que se muestra como su amenaza. Amor y política, cuerpo y Estado, biología y totalitarismo son términos dispares que la tradición occidental ha tratado de subsumir dentro del relato de la utopía a la que apunta el mito de los Estados-Nación. Ambos componentes se hacen ahora visibles como las dos caras de un mismo mecanismo de poder. En *El año de Ricardo* (Liddell 2005), la obra que precedió a *Perro muerto*, el personaje central, una especie de monstruo político interpretado por la propia autora, personificación de dictadores y gobernantes del siglo XX, insiste en este componente biológico del poder a lo largo de las casi dos horas que dura este monólogo, a un ritmo trepidante que no cesa durante todo el espectáculo. Finalmente, la vehemencia física de la multitud, la dimensión emocional de la manada, convertida en

chusma, se proyecta en el comportamiento, aparentemente ideológico, de quienes dirigen las organizaciones sociales. Tras varios siglos tratando de transformar las multitudes en organizaciones, éstas vuelven a aflorar, en estado bruto, en su devenir animal, paria, chusma, para poner de manifiesto la condición biopolítica sobre la que se asienta el poder totalitario:

¡Por supuesto que puedo matar en nombre de la ideología!
 Al fin y al cabo eso es lo que nos debe diferenciar de la chusma.
 Nosotros matamos por ideología.
 Y ellos matan por pasión.
 A sus mujeres, a sus hermanos, a sus hijos...
 La chusma mata por pasión.
 De eso se trata.
 De hacerles creer que matamos por una cuestión de ideas
 y no por una cuestión de pasión.
 La situación emocional de las masas.
 [...]
 Fundir tres conceptos,
 la Masa, el Estado y la Nación (Liddell 2005).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1975): *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus/Cuadernos para el Diálogo.
- Agamben, Giorgio (1998): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos.
- Anderson, Benedict (1993): *Las comunidades imaginarias*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain (2007): *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bauman, Zygmunt (2005): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich (2002): *La sociedad del riesgo global. Amok, violencia, guerra*. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Cornago, Óscar (2005): *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel (1997): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México, D.F.: Siglo XXI.

- (2007): *Historia de la locura en la época clásica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- García, Rodrigo (2005): *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*. Madrid: Aflera.
- (2008): *Versus*. Madrid: Aflera.
- Goytisolo, Juan (1991): *La cuarentena*. Madrid: Mondadori.
- (1993): *La saga de los Marx*. Madrid: Mondadori.
- Goytisolo, Juan/Ríos, Julián (1977): “Desde *Juan sin Tierra*”. En: *Espiral/Revista: Juan sin Tierra* (Número monográfico), 2, pp. 7-25.
- Latour, Bruno (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lewkowicz, Ignacio (2004): *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Liddell, Angélica (2003): “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”. En: *Primer Acto*, 300, pp. 104-108.
- (2005): *El año de Ricardo*. Cuenca: Archivo Virtual de las Artes Escénicas (<www.artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/240/angelicaliddell_ricardo.pdf>; 14.11.2010).
- (2007): *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Cuenca: Archivo Virtual de las Artes Escénicas (<www.artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica%20Liddell%20-%20Perro%20muerto%20en%20tintoreria.pdf>; 14.11.2010).
- Negri, Antonio (2007): *Goodbye Mr. Socialism. La crisis de la izquierda y los nuevos movimientos revolucionarios. Conversaciones con Raf Valvola Scelsi*. Barcelona: Paidós.
- Negri, Antonio/Cocco, Giuseppe (2006): *Global. Biopoder y luchas en una América latina globalizada*. Buenos Aires: Paidós.
- Sloterdijk, Peter (2000): *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- (2006): *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Madrid: Siruela.
- Steiner, George (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Svampa, Maristella (2008): *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan (1993): *Frente al límite*. México, D.F.: Siglo XXI.
- (1995): *La vida en común. Ensayo de antropología general*. Madrid: Taurus.
- Virno, Paolo (2003): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de Sueños.

**La memoria histórica y literaria
en España y Europa**

Walther L. Bernecker

El debate sobre las memorias históricas en la vida política española

1. Memoria y olvido

Memoria y recuerdo parecen haberse convertido, en las últimas décadas, en un meta-concepto o incluso en un paradigma de las ciencias culturales (Welzer 2004). Y como siempre, cuando un concepto está de moda coyunturalmente, rápidamente surgen los críticos (Kablitz 2006) que se oponen a la “historia de la memoria” como la viene practicando desde hace años, entre otros, Jan Assmann. De un tiempo a esta parte viene teniendo lugar un debate intenso y controversial sobre la relación entre memoria e historia.¹ El historiador francés Pierre Nora ha explicado detalladamente la diferencia fundamental entre memoria e historia. Nora, uno de los creadores del concepto “lugares de la memoria”, argumenta que la diferencia entre las dos formas históricas de conmemoración consiste en que la memoria siempre “es de un grupo vivo”, que puede ser (mal) usada “para todo tipo de manipulaciones”, y que representa un “vínculo” al pasado, “vivido en un presente sempiterno”. La memoria sirve, en primer lugar, para fortalecer la unión de un determinado grupo social. La ciencia histórica, en cambio, tiene “vocación de universalidad”. Por medio de “análisis y argumentación crítica” intenta establecer una separación entre pasado y presente (Nora 1990).

No todos los autores diferencian tan estrictamente entre historia y memoria, pues también la reconstrucción del pasado como la practican los historiadores, acontece siempre en el presente. Entretanto, en muchos países se ha desarrollado un amplio panorama en torno a los diferentes discursos de la memoria histórica. En lo que sigue, se presenta-

1 Resumiendo algunos argumentos cf. Dejung (2008).

rán algunos de estos discursos, concentrándose la exposición en el caso español.²

Indudablemente, la Guerra Civil española ha condicionado en gran manera, hasta hoy, la conciencia de las generaciones posteriores. Incluso se puede decir que acaso no haya habido en los tiempos contemporáneos otro hecho histórico que, como la Guerra Civil española, haya sido piedra de toque de lealtades políticas e ideológicas y divisorio de posiciones existenciales. Las consecuencias de la guerra marcaron la vida de millones de ciudadanos; la guerra es considerada por la mayoría de los españoles como el acontecimiento más importante de la historia de su país para comprender la España actual. La Guerra Civil introdujo en la sociedad española una cesura traumática que hace de la guerra la coyuntura decisiva de la historia española en el siglo XX (Aróstegui 1987).

La reconciliación, imprescindible para reconstruir un país devastado por la Guerra Civil, fue rechazada por los vencedores. La sustituyó una durísima represión de posguerra, que ahondó aún más las divisiones de la guerra. Una represión sin piedad, que se cifra en decenas de miles de ejecuciones, de encarcelamientos durante años, de depuraciones, de exilio exterior o de ostracismo interior, una represión, que no dejó lugar a dudas que la Guerra Civil había sido una guerra social. Josep Benet (1986: 113) ha afirmado que de los muchos crímenes cometidos por Franco, el mayor fue su comportamiento al finalizar la guerra.

Los cautos intentos de abrir, en las décadas siguientes, el régimen franquista a los vencidos, realizados por los que progresivamente comprendieron que la reconciliación solo podía ser efectiva en el marco de un pluralismo que les reconociera el derecho a su identidad, tropezaron con la monolítica negativa constante, rotunda y visceral del régimen, cada vez menos respaldado por la sociedad, ni siquiera por la Iglesia que se apartó cada vez más del Estado y en 1971 pidió públicamente perdón “porque no supimos a su tiempo ser verdaderos ministros de reconciliación en el seno de nuestro pueblo dividido”.

2 Cf. con respecto a los diferentes conceptos de memoria y a la relación entre memoria e historia Ruiz Torres (2007). Cf. también la respuesta crítica de Santos Juliá (2007).

En el siglo XX español, la *damnatio historiae* formó parte de los intentos sistemáticos del régimen franquista de eliminar todo tipo de memoria histórica que no se dejaba encuadrar en la tradición del *Alzamiento Nacional* del 18 de julio 1936: físicamente, asesinando a los líderes del lado republicano; políticamente, repartiendo el poder sin compromisos entre los vencedores; intelectualmente por medio de censura y prohibiciones; propagandísticamente con indoecciones unilaterales; culturalmente, eliminando los símbolos de aquella aparente “Anti-España” que había sido obligada a capitular incondicionalmente después de una larga guerra de casi tres años de duración.³

A la destrucción de la memoria de aquella España vencida, pronto vendría a sumarse la necesidad de tener que borrar de la memoria de los hombres las huellas de los propios crímenes. El régimen de Franco habrá sido, como se ha afirmado, tradicionalista; pero se trataba de un tradicionalismo percibido de una forma extremadamente selectiva y unilateral, que echaba al olvido tanto como conservaba. Lo que había que eliminar de la memoria colectiva, era un proceso de selección negativa dirigido desde el centro del poder. La consolidación del poder de los vencedores iba pareja a la necesidad de olvidar por parte de los vencidos.

El régimen de Franco nunca ha estado legitimado democráticamente. El recuerdo de la lucha por la libertad, llevada a cabo entre 1936 y 1939 con una crueldad desconocida, podría haber surtido consecuencias desestabilizadoras. Para la ciencia histórica, amordazada políticamente durante mucho tiempo, esto supuso la necesidad de practicar la historiografía no como una ciencia crítica, sino como legitimación del régimen vencedor. La Guerra Civil había de ser presentada como “cruzada” nacional y antibolchevique y como “guerra de liberación nacional”. Durante décadas, libros críticos con el régimen solo podían ser publicados y vendidos en el extranjero.

En lo que sigue, se analizará la memoria de la Guerra Civil y del franquismo represor desde la guerra misma hasta la actualidad. El estudio se subdivide en varios bloques temáticos. En el primero, titulado ¿la memoria impuesta durante el franquismo? y ¿lugares de la memoria del franquismo?, se estudiará cómo el pasado durante la dic-

3 Sobre la represión franquista durante la Guerra Civil, cf. Pagès (2009); sobre la represión en la posguerra, cf. Ginard i Féron (2009).

tadura en muchos sentidos sirvió para legitimar el sistema político vigente.

En el primero, titulado “la memoria impuesta durante el franquismo”, se estudiará cómo el pasado durante la dictadura en muchos sentidos sirvió para legitimar el sistema político vigente. En el segundo se hablará, bajo el rubro “la memoria histórica en la transición y la democracia”, sobre las políticas de la memoria en los años setenta a noventa del siglo XX. Y en el tercero, que lleva el enunciado “la recuperación de la memoria colectiva”, se discutirá la ofensiva de la memoria perceptible en España desde finales del siglo XX, que aparentemente parte de un boom y de una coyuntura política específicas que se ocupan, primordialmente, de las víctimas en el bando republicano.

2. La memoria impuesta durante el franquismo

Los franquistas practicaron una política de la memoria desde el primer día de la Guerra Civil. Inmediatamente, se adueñaron del espacio público, eliminaron símbolos democráticos, cambiaron los nombres de calles y plazas, organizaron festividades y manifestaciones. Se esforzaron por legitimar su dominio con una política simbólica y por estabilizar el régimen. Trataron de eliminar, por medio de una *damnatio historiae*, todo tipo de recuerdo histórico, que no se dejaba encuadrar en la tradición del alzamiento del 18 de julio.

Tras la guerra civil, los vencedores inundan el país con lápidas conmemorativas, dentro y fuera de las iglesias, con monumentos a los caídos ‘por Dios y por España’, conmemoraciones guiadas por la exaltación, la justificación de los propios actos, la demonización de los derrotados, la reescritura de las historias y de los hechos, las narrativas cainitas. Inundan con sus valores más radicales los contenidos de la enseñanza, los libros, las fiestas, los documentales, las películas... En una palabra, la guerra continuada por otros medios. Una guerra de exterminio de la memoria de los vencidos (Águila 2006: 196-197).

Las políticas de la memoria abarcaban tiempo y espacio. En cuanto al tiempo, el bando nacional incluso instituyó un nuevo calendario: 1936 fue el *Primer Año Triunfal*, 1939 el *Año de la Victoria*. Por lo demás, se hacía ampliamente uso de la historia, ante todo de la época imperial de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II. En cuanto al espacio, los nuevos detentadores del poder tomaron simbólicamente pose-

sión de la topografía, cambiando los nombres de lugares, plazas y edificios, dándoles asociaciones histórico-políticas nuevas. La Seo de la Virgen del Pilar, en Zaragoza, ahora se llamaba “Santuario de la Raza”. Las calles principales de ciudades y pueblos fueron re-nombradas en “Avenida del Generalísimo” o “Avenida de José Antonio Primo de Rivera”. En la ritualización de la memoria política, la Iglesia jugó un papel importante durante muchos años (Madalena Calvo 1988).

El culto mortuario fue un importante aspecto simbólico de la política de la memoria. El Ministerio del Interior bajo Ramón Serrano Suñer hizo trabajar toda una maquinaria propagandística que escenificaba en los primeros años del régimen un culto a los caídos, de cuyo ritual formaban parte exhumaciones de cadáveres, cambio de nombres de lugares y calles, procesiones e inscripciones en paredes o beatificaciones. Ante todo, se celebraba el culto mortuario de José Antonio Primo de Rivera, el *Ausente*. El 20 de noviembre, día de la muerte de José Antonio, fue declarado “Día de Luto Nacional”.⁴ En las paredes de las iglesias, debían escribirse los nombres “de los caídos por Dios y por España en la presente Cruzada”, añadiendo siempre: ¡Presentes!

Estos ejemplos de políticas de la memoria servían a una única finalidad: legitimar al propio régimen, fundamentarlo como una consecuencia cuasi lógica del desarrollo en la tradición de la gloriosa historia española, y al mismo tiempo destruir el recuerdo del lado opuesto (los liberales y demócratas, los socialistas y comunistas, los masones y judíos).

A falta de una legitimidad democrática, los dictadores necesitan una legitimación alternativa. La exaltación de la persona del dictador en estatuas y monumentos, es un método frecuente para obtener cierto tipo de legitimidad. A principios de octubre de 1936, Franco tenía todo el poder en el bando nacional. Para asegurar y fortalecer su dominio, hizo distribuir masivamente su imagen, en fotos y carteles. La cara del dictador solo debía ser reproducida de manera idealizada. La distribución multitudinaria de estas imágenes contribuyó decisivamente a que el dominio de Franco cobrara una nota carismática. La presencia mediática de Franco casi fue monopólica (Llorente Hernández 1995; 2002).

4 Sobre la mitologización de José Antonio Primo de Rivera, cf. Gibson (1980).

A las reproducciones vinieron a sumarse las estatuas de Franco como parte de la iconografía de dominación del régimen. Las estatuas franquistas pueden dividirse en tres grupos que se corresponden con las tres fases del régimen (Andrés Sanz 2004). La primera fase abarca los años 1936-1959. La mayor parte de las estatuas de esta fase es de los años cuarenta y servía para legitimar el poder de Franco y perpetuar el recuerdo de la victoria en la Guerra Civil. La segunda fase corresponde a los años sesenta; las estatuas de esta fase eran una honra personal de Franco como creador de la nueva y moderna España. La tercera fase abarca los últimos años de la dictadura. En este tiempo, volvieron a colocarse muchas estatuas de Franco, que querían fundamentar el recuerdo histórico del sistema autoritario.

Las estatuas ecuestres de Franco son “arte político” por excelencia. Un análisis estilístico-iconográfico pone de manifiesto que el “arte franquista” en el espacio público tenía una clara aversión contra el vanguardismo en todas sus formas. El artista no gozaba de autonomía. Una obra de arte debía evocar los valores que coincidían con la iconografía tradicional, aristocrática y militar del caballero. La pretensión artística siempre debía subordinarse a la función pública (Cirici 1977). Dominaba el monumentalismo de las estatuas. Con esta iconografía, el régimen quería traspasar determinados contenidos semánticos: el sueño imperial según el modelo del Imperio Romano o del Reino de los Reyes Católicos.

Indudablemente, las consideraciones estéticas fueron de gran importancia en el primer franquismo. La seducción visual debía ocupar el imaginario del contemplador; ideología y valores eran expresados por medio de edificios e imágenes. Si bien se puede desprender esta intención de los vencedores de las obras arquitectónicas de aquellos años, falta por otro lado una “teoría” del arte y de la arquitectura franquista. Incluso habría que preguntar si de verdad existió algo así como una “arquitectura franquista”. Por lo menos, resulta muy difícil definir una “estética del franquismo”. El período tan prolongado del franquismo obliga a periodizarlo y a resaltar los procesos de cambio.

En el primer franquismo, las concepciones estéticas en el bando de los nacionales estuvieron determinadas por dos corrientes básicas: un fundamento nacional-católico y el fascismo falangista. Los edificios públicos se caracterizaron en esta fase por su monumentalismo y la adaptación de la arquitectura del Tercer Reich era evidente. Los con-

ceptos básicos del nuevo sistema eran unidad, orden y jerarquía. La visualización de estos conceptos llevó a una arquitectura de formas piramidales, con un eje dominante y tamaños monumentales. Se hacía notar la influencia del teórico del arte Ernesto Giménez Caballero, para quien El Escorial era la obra perfecta, la materialización del Estado.

Otra de las concepciones básicas de la época era la idea de Imperio. Lo imperial se refería al imperio de los Reyes Católicos y a la expansión colonial en los siglos XV y XVI, expresado en el concepto ideológico de la “Hispanidad”. Estas ideas condicionaban las formas artísticas del franquismo que debían establecer una relación con la gloriosa época de la historia en la que en el Imperio español “no se ponía el sol”.

La “Dirección General de Arquitectura”, instaurada ya en 1939, debía velar por que las obras arquitectónicas fueran expresión de la fuerza y de la visión del Estado; el criterio arquitectónico debía ser nacional-sindical. Según las ideas del arquitecto-jefe del primer franquismo, Pedro Muguruza, las obras arquitectónicas debían expresar la voluntad del dictador y la fuerza creadora de un Ente superior, debían atenerse a un orden y a normas; la arquitectura tenía una función de educación social.

Madrid debía convertirse en la capital digna de un gran imperio. En más de un sentido se hizo uso de los modelos de Albert Speer, el arquitecto de Hitler, que se dieron a conocer en España a través de la exposición arquitectónica de 1942. Uno de los edificios madrileños más llamativos de esta época es el Ministerio del Aire, en el barrio de La Moncloa, edificado por Luis Gutiérrez Soto entre 1943 y 1957. Su aspecto recuerda al Escorial, lo que no estaba previsto así en un principio pues debía asimilarse más a la “Casa del Arte Alemán” de Múnich. Pero tras el ocaso del Tercer Reich, resultó prudente y conveniente cambiar los planes arquitectónicos y hacer uso otra vez de tradiciones hispano-católicas.

De todos los medios, a través de los que se comunicaba la ideología franquista a la población, el NO-DO fue probablemente el más importante. Instituido en 1942, el NO-DO obtuvo el monopolio para retransmitir noticias en los salones de cine, antes de que empezara la película. A través del NO-DO, el gobierno podía ejercer un control

completo sobre el noticiero. Al mismo tiempo, era un excelente medio propagandístico y de socialización política.

Al comienzo del NO-DO, siempre se mostraba al Nuevo Estado franquista como sucesor legítimo de la época imperial, enseñando el nuevo escudo con el águila imperial, el yugo y las flechas de los Reyes Católicos, y el lema: Una, Grande, Libre. En esta visión, la Guerra Civil –interpretada como “Cruzada”– obtenía la misma importancia para la unidad política y religiosa que al comienzo de la Edad Moderna el reinado de los Reyes Católicos (Aguilar Fernández 1996).

En la construcción de la imagen que el público podía hacerse de Franco como líder militar, político y civil, el NO-DO jugaba un papel determinante. Se concentraba en mostrar a Franco como Caudillo, como jefe militar. Era el protagonista de un relato cuasi-épico, cuyo contenido eran las grandes hazañas y victorias en una guerra en la que sus cualidades militares llevaron a España a la liberación.

El momento esencial de los reportajes era Franco, presentado como el español ideal a quien todos debían imitar en el desempeño de sus obligaciones. El Estado Nuevo se regía por un orden jerárquico, y NO-DO era el cronista de este orden. Por lo tanto, se puede caracterizar al noticiero en primer lugar como un vehículo ideológico del régimen. NO-DO no se limitaba a los aspectos informativos de los sucesos. En el anual Desfile de la Victoria, p.ej., NO-DO resaltaba detalladamente el componente ceremonial del desfile. El comentario se refería al origen y a la importancia política del evento, naturalmente desde la perspectiva del régimen, denominándolo “anuario del triunfo de España sobre el comunismo internacional”, sugiriendo que la victoria de 1939 no había sido el resultado de una guerra civil, sino que había salvado a España de la “ocupación soviética” (Tranche/Sánchez-Biosca 2001).

A lo largo de las décadas varió la intensidad de la propaganda. Desde la segunda mitad de los años cincuenta, se enseñaban cada vez más ejemplos de desarrollo económico y de dinamismo industrial. La ideología del desarrollismo dominó en los años sesenta. Ahora, NO-DO enseñaba la inauguración de pantanos, nuevos sistemas de irrigación o la repoblación forestal. El dinamismo y progreso eran asociados con el exitoso gobierno de Franco, él era el verdadero generador del desarrollo dinámico. Por eso, poco a poco desaparecía la imagen del general bélico, para ser reemplazada por la de un dirigente

civil de un Estado próspero. La “privatización” de la imagen de Franco resaltaba, al mismo tiempo, el carácter pacífico y civil del régimen, haciendo desaparecer su origen bélico (Benet 2002-2003).

3. “Lugares de la memoria” del franquismo

Hace unos años, la historiografía dio un viraje hacia una visión historiográfica que contempla los aspectos simbólicos del acontecer político o social, para la que el pasado no es una “objetividad” fáctica, sino que debe ser construida siempre de nuevo. Fue Pierre Nora el que acuñó el término “lugares de la memoria”. Las interpretaciones históricas resultan de una conjugación de la memoria personal y de la memoria colectiva. Y cada generación se crea las memorias que necesita para formar su identidad. Cada imagen del pasado tiene una relación con el presente. Esta afirmación es válida también y ante todo para la España franquista. Cada detalle de la memoria nacional construida —o, en el caso del franquismo es más correcto decir: impuesta— durante el franquismo puede ser un “lugar de la memoria” en el sentido de Nora. Los lugares de la memoria pueden tener formas bien diversas: manifestaciones y desfiles, fechas conmemorativas, monumentos y placas, museos y obeliscos, libros y monedas. En lo que sigue se presentarán algunos “lugares de la memoria” franquistas.

La defensa del Alcázar de Toledo fue, durante el franquismo, uno de los puntos angulares de la identidad militar y el símbolo más emblemático de la Guerra Civil. En esa Academia Militar, Franco y muchos otros militares habían recibido su formación; el lugar representaba las cualidades militares por excelencia. Según el mito franquista, los valientes defensores del Alcázar se opusieron por más de dos meses a un enemigo superior, hasta que finalmente a finales de septiembre de 1936 Franco logró liberar el Alcázar. Un elemento central del mito es la supuesta conversación telefónica entre el coronel José Moscardó, el heroico defensor del Alcázar, con su hijo Luis que estaba en manos de las tropas republicanas que asediaban el Alcázar y que fue fusilado al negarse su padre a entregar la fortaleza (Losada 2005).

El lado franquista logró propagar su versión mitificada de la defensa del Alcázar. Hoy se sabe que muchos aspectos de esta versión no se corresponden con la realidad: no se puede hablar de un asedio sistemático del Alcázar; la supuesta conversación telefónica entre

Moscardó y su hijo muy probablemente no fue como la propagaron los franquistas; éste no fue fusilado como represalia por no rendirse el Alcázar, sino un mes después de la conversación telefónica, junto con otros prisioneros, como represalia por un bombardeo franquista sobre Toledo (Martínez Bande 1983).⁵

El asedio y la defensa del Alcázar ofrecían muchos elementos que podían encuadrarse perfectamente en la mitología nacional-conservadora. Por un lado, se podía asociar la imagen de los heroicos y creyentes defensores con catacumbas cristianas y la defensa de Numancia contra los romanos. Por otro lado, se podía instrumentalizar perfectamente la figura de Moscardó para el bando franquista. Además, la supuesta conversación telefónica contenía los elementos necesarios para ser usada como símbolo del sacrificio que se convertiría en uno de los mitos fundacionales del régimen franquista en la tradición medieval de Guzmán “el Bueno”. El servicio a la patria, ésa era la lección, era más importante que la vida de un hijo.⁶

El lugar de memoria más importante del franquismo es el Valle de los Caídos, situado en las inmediaciones de El Escorial en la Sierra de Guadarrama. En su monumentalidad, representa la ideología fundacional del régimen franquista. En primer lugar, es un monumento de la victoria y un símbolo del sistema triunfal en la Guerra Civil. Franco mismo eligió el lugar donde iba a erigirse el monumento de los caídos y de la victoria. El monumento fue concebido como símbolo de la nueva unidad de la España nacional. La cercanía con El Escorial debía subrayar, por un lado, la estrecha conexión entre Estado e Iglesia y, por otro, la tradición imperial y contrarreformatriz.⁷

La construcción del monumento fue supervisada en todos los detalles por Franco mismo. Arte y arquitectura eran usados como instrumentos de dominación. Monumentalismo e historicismo eran las tendencias arquitectónicas de la época, y a ellas se atuvo el primer arquitecto del Monumento Nacional, Pedro Muguruza. Para paliar la falta de mano de obra, se recurrió a prisioneros de guerra, que según la idea

5 Herreros (1995) presenta una versión diferente; cf. también Pichler (2005); Reig Tapia (1998). Véase una buena síntesis histórica en Martínez Gil (1987).

6 Sobre la imagen del Alcázar en la mitología franquista, cf. Sánchez-Biosca (2000).

7 Sobre la política arquitectónica de la postguerra, cf. Alted Vigil (1984) y Equipo Reseña (1977).

del jesuita José A. Pérez del Pulgar podrían “redimir” sus penas en la construcción del monumento. Además, el trabajo en las obras del Valle podía ser interpretado como una especie de reeducación: los enemigos de antaño colaboraban en la construcción del monumento más importante de la “Nueva España”, contribuyendo así simbólicamente y de hecho a la construcción de una España cuyos valores básicos habían combatido en la guerra (Lafuente 2003).

El Valle de los Caídos tiene un carácter sepulcral. Pero el recuerdo a los muertos fue ensalzado míticamente, haciendo de los héroes del “Movimiento” ejemplos de una causa: futuras generaciones debían ser fortalecidas en la convicción de lo correcto. Se ponía de manifiesto la razón de la muerte de los caídos como sacrificio por el pueblo español. La mayor virtud del individuo era, pues, la disposición a sacrificarse por su pueblo y su patria.⁸

4. La memoria histórica en la transición y la democracia

Historiadores y publicistas siempre han resaltado que solo en un estado democrático, sin trabas intelectuales ni censura política, se podría llegar a una interpretación crítica de la Guerra Civil o de los primeros años negros del franquismo. En la transición de la dictadura a la democracia se abrieron, después de 1975, algunos archivos; los libros sobre la Guerra Civil tuvieron un tremendo auge. Entre historiadores se hablaba de la “recuperación de la historia”. Por ésta se entendía tanto el estudio del pasado reciente y su integración en la memoria colectiva como parte insoslayable de la identidad histórica, como el enlace con anteriores tradiciones historiográficas y políticas, interrumpidas por la larga época de la dictadura franquista.⁹

El enorme interés, después de 1975, por publicaciones históricas, politológicas y sociológicas y, concretamente, sobre la Guerra Civil, era expresión de un extendido deseo de obtener más información. Era de esperar, pues, que el 50 aniversario del comienzo (1986) y del final

8 La obra fundamental sobre el Valle de los Caídos sigue siendo Sueiro (1983); cf. también la obra del arquitecto del Valle, Méndez (1982).

9 Como resumen de la historiografía producida (sobre la Guerra Civil) a partir de la transición, resaltando al mismo tiempo los cambios de enfoque y de temática, cf. Casanova (2008).

de la guerra (1989) sería motivo de múltiples actividades para satisfacer el interés de los ciudadanos.

Pero comparado con la enorme importancia que esta guerra tiene para la España de hoy, los actos fueron más bien limitados. Además, la mayoría de las conmemoraciones formó parte del dominio más bien “distanciado” de los historiadores. Desde el punto de vista político y científico, todos los responsables estaban de acuerdo en un aspecto: Las conmemoraciones debían ser desprovistas de sus antiguas funciones propagandísticas y debían revestir un carácter estrictamente científico.

La España “oficial” apenas se dejaba oír. En junio de 1986, pocas semanas antes de la fecha exacta del cincuentenario, iban a tener lugar elecciones parlamentarias y el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) tenía que luchar por conservar su mayoría absoluta. En esta situación, políticamente un tanto delicada, los electores del centro y de la derecha moderada no debían ser asustados llamando la atención, públicamente y a través de medios de comunicación de masa, sobre la división de la sociedad española en los años treinta. Por aquel entonces, el Partido Socialista había formado parte del espectro izquierdista de la vida política del país. Además, no se podría haber impedido un debate público en el que también se habría discutido la corresponsabilidad del más importante partido obrero en el ocaso de la democracia. (Por cierto: el silencio oficial también se apoderó de los políticos conservadores de la opositora Alianza Popular.)

La única declaración del Palacio de La Moncloa —que Felipe González hizo como presidente de Gobierno de todos los españoles, y no como secretario general del PSOE— decía que “la Guerra Civil no es un acontecimiento conmemorable, por más que para quienes la vivieron y sufrieron constituyera un episodio determinante en su propia trayectoria biográfica”. Añadía que era “definitivamente historia, parte de la memoria de los españoles y de su experiencia colectiva”. El comunicado agregaba: “Pero no tiene ya —ni debe tenerla— presencia viva en la realidad de un país cuya conciencia moral última se basa en los principios de la libertad y de la tolerancia.”¹⁰

10 “Una guerra civil no es un acontecimiento conmemorable”, afirma el Gobierno (en: *El País*, 19.07.1986: 17).

Indudablemente, tales afirmaciones deben verse en relación con la construcción de la democracia después de 1975 y con la palabra clave de la transición: *consenso*. La experiencia traumática de la Guerra Civil, de violencia brutal y de división social ha sido, implícitamente, el trasfondo de muchas posturas y medidas en la fase de la transición: de la aceptación de la Monarquía por parte de socialistas, de las posturas moderadas de los comunistas, de la colaboración de todas las fuerzas políticas en la elaboración de la nueva Constitución. La nueva democracia no debía edificarse por una parte de la sociedad contra la voluntad de otra, sino participando todos los campos políticos en esta labor. Pero condición previa era la reconciliación de los antiguos bandos enemigos. No se debían saldar viejas cuentas aún no resueltas, sino que debían acabar definitivamente las enemistades y luchas del pasado.¹¹

Este deseo de reconciliación y el miedo de volver a abrir viejas heridas habrá llevado a los socialistas a no conmemorar oficialmente el cincuentenario de la Guerra Civil, incluso a reprimirlo, y a mostrar políticamente comprensión por el “otro” lado de antaño. El comunicado de La Moncloa añadía que el Gobierno quería “honrar y enaltecer la memoria de todos los que, en todo tiempo, contribuyeron con su esfuerzo, y muchos de ellos con su vida, a la defensa de la libertad y de la democracia en España”, y que recordaba “con respeto a quienes, desde posiciones distintas a las de la España democrática, lucharon por una sociedad diferente, a la que también muchos sacrificaron su propia existencia”. El Gobierno manifestaba su esperanza de que

nunca más, por ninguna razón, por ninguna causa, vuelva el espectro de la guerra y del odio a recorrer nuestro país, a ensombrear nuestra conciencia y a destruir nuestra libertad. Por todo ello el Gobierno expresa también su deseo de que el 50 aniversario de la Guerra Civil selle definitivamente la reconciliación de los españoles (*El País*, 19.07.1986: 17).

De alguna manera, vencedores y vencidos han conservado sus papeles. Los socialistas en el Gobierno de 1982 a 1996 recurrieron al peso heredado del miedo como consecuencia de la guerra, para asegurar su cautela política, para no realizar ningún cambio radical que posiblemente hubiera podido poner en peligro la estabilidad del sistema. La

¹¹ Esta postura se encontraba también en el trasfondo de la Ley de Amnistía de octubre de 1977. Sobre este tema, teniendo en cuenta ante todo la “política de reconciliación nacional” del Partido Comunista de España, cf. Molinero (2007).

estabilidad política lograda en España tuvo su precio político y moral. La paz sociopolítica debía ser pagada. La supervivencia del sistema simbólico franquista recuerda que la reforma política partía de un pacto elaborado en las instituciones autoritarias, y que finalmente condujo a la transición. De acuerdo con este carácter transitorio, las Fuerzas Armadas pasaron sin ningún tipo de purga desde la dictadura al postfranquismo.

El hecho de que no hubo una clara ruptura democrática con la dictadura franquista ha arrojado una sombra sobre aquellas áreas del pasado que son llamadas “lugares de la memoria”. La transición fue una especie de “pacto de honor” por el cual se compensó a los franquistas por desalojar el poder no haciendo uso político en los años después de 1975 del pasado, de la Guerra Civil y la represión franquista. Esto es válido para los gobiernos conservadores entre 1977 y 1982 y no es menos válido para el PSOE: con su renuncia a la historia, la social-democracia española perpetuó la pérdida de la memoria a la que fue obligada la población española en la dictadura. En ambos casos, la marginalización y la represión de la historia sirvieron para estabilizar las estructuras de poder vigentes.

En su estudio sobre ideología e historia, Alberto Reig Tapia (1986) ha llamado la atención sobre el hecho que la “manipulación” propagandística en torno a la Guerra Civil no desapareció con la muerte del general Franco y el fin de su régimen.

El largo tiempo transcurrido bajo la dominación franquista y la poderosa influencia que la propaganda de su régimen ejerció a lo largo de 40 años determinaron que haya “cristalizado” en amplias capas de la población española una visión parcial y deformada de la guerra y del terror.

Aparte de las reflexiones presentadas hasta ahora, otra causa importante de la “eliminación” oficial de la Guerra Civil radicó en el consenso ideológico que parece primar desde hace años en la mayoría de la sociedad española, y que puede ser calificado con los conceptos de modernización y europeización (Köhler 1986; Bernecker 1990). El trasfondo de esta fe en el progreso, del consumismo extrovertido y de una euro-euforia sin precedentes fue, en los años de la transición, un complejo de inferioridad, justamente con respecto a este progreso y a esta Europa, de la que el régimen franquista primero se había distanciado (con el lema *España es diferente*) y de la que más tarde fue

marginado y excluido por motivos políticos. Filósofos, escritores y políticos se han planteado y replanteado la pregunta del por qué del “atraso” de España. En este debate, la Guerra Civil es el evento histórico por el que se ponía más claramente de manifiesto el atraso de España, era el punto final en toda una serie de intentos malogrados de modernización.

La consecuencia de la Guerra Civil, la instalación del régimen franquista, llevó después de 1945 a la exclusión de España de la comunidad de naciones y al boicot económico. Inferioridad, aislamiento y división entre vencedores y vencidos: Estos fenómenos se asocian en España con la Guerra Civil y sus secuelas. La apertura del país hacia la democracia, hacia el progreso y hacia Europa fue un distanciamiento consciente de este pasado no deseado.

Sobre la Guerra Civil, y más aún sobre los primeros años del franquismo, se tendió una capa de silencio en los discursos políticos, posiblemente porque la generación de la transición no consideró oportuno hablar sobre una época tan conflictiva de su historia. La importancia que desde la esfera estatal se dio al “progreso” hizo aparecer disfuncional la evocación de las épocas interpretadas como “negativas”. En aras de la mentalidad reconciliadora también se sacrificaron aquellos actos conmemorativos que muchos habían esperado del Gobierno en 1986 ó 1989. Más bien, el lema proclamado hacia todos los lados por igual, rezaba: “¡Nunca más!” La Guerra Civil se enjuició como “tragedia”, como crisis que evocaba el derrumbe de todos los valores de la convivencia humana.

5. La recuperación de la memoria colectiva

En los últimos años, se han venido planteando una serie de discusiones entre quienes consideran que la democracia española se ha asentado en el olvido, y los que piensan que las medidas destinadas a la reparación de las víctimas han sido suficientes y que los arreglos fundacionales de la democracia obligan a no remover los aspectos más espinosos del pasado, sino a respetarlos por el bien de la convivencia pacífica entre los españoles.

A finales de 1995, el gobierno español concedió la nacionalidad española a petición del parlamento a todos los miembros de las Brigadas Internacionales que aún vivían. Casi sesenta años después del

comienzo de la Guerra Civil, el gobierno de Madrid cumplía una promesa hecha a los interbrigadistas todavía en la guerra (en noviembre de 1938) por el entonces jefe de gobierno Juan Negrín. Durante décadas, la dictadura de Franco había impedido el cumplimiento de esta promesa; y tampoco en los años de la transición los políticos españoles se habían ocupado de aquella promesa. Cuando, en 1995, la *Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales* promovió finalmente la concesión de la nacionalidad, todos los partidos del parlamento estuvieron dispuestos a cumplir con esta petición. En la exposición de motivos de la ley se dice que casi sesenta años después de comenzada la Guerra Civil y veinte tras el comienzo de la transición, había pasado suficiente tiempo para que todos los españoles amantes de la democracia y la libertad pudieran contemplar serenamente aquella parte de su pasado que durante cuarenta años había significado una herida abierta (Mardones 1996; Muñoz Molina 1995). El que todas las fuerzas políticas españolas hicieran este reconocimiento histórico a los interbrigadistas, demostró de manera impresionante la voluntad de los españoles de reconciliarse en su interior.

Con excepción de este gesto hacia los interbrigadistas, el gobierno en muchos casos se comportó de manera muy reservada cuando se trataba de implementar iniciativas concretas de políticas de la memoria. En este comportamiento, sus críticos ven uno de los mayores déficits de la transición que dañó a la cultura política del país. Otro indicador de la imperfección de la transición es, en esta interpretación, el tratamiento de los familiares de los “desaparecidos” en el bando republicano durante la guerra. Pues mientras que el lado franquista, inmediatamente después de la guerra, pudo identificar a sus muertos y enterrarlos con todos los honores, algo parecido no se ha hecho hasta hoy con el lado republicano. Se estima que unos 30.000 republicanos muertos siguen enterrados en fosas anónimas. Desde hace 25 años, estos familiares han presentado en vano solicitudes a los gobiernos democráticos. No fue sino en el año 2002, después de haber intervenido la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, cuando empezó a discutirse seriamente sobre esta cuestión; los primeros muertos republicanos fueron exhumados y enterrados de nuevo en fosas familiares. Y no fue sino a finales de 2002 que el parlamento promulgó una resolución exigiendo del gobierno que apoyara financieramente las acciones de búsqueda y reconociera a las víctimas polí-

ticas del franquismo como tales. Pero el gobernante Partido Popular logró impedir que se condenara explícitamente el golpe militar de 1936; además, se decía en la resolución, que el reconocimiento de las víctimas no debía ser usado para volver a abrir viejas heridas. Por lo tanto, no se debía acusar a los golpistas de 1936.

Entretanto, el recuerdo de las muchas víctimas de la Guerra Civil y la dictadura ha vuelto a la memoria colectiva (Vilarós 1998; Medina Domínguez 2001; Resina 2000). Se empezó a discutir si aquel proverbial “pacto de silencio” en el discurso político había existido de verdad, si se había basado en un consenso colectivo o si había sido impuesto por las élites políticas. En contra de las interpretaciones críticas, Santos Juliá afirma que la memoria histórica solo fue relegada de la política, pero no de la memoria colectiva. El “consenso del silencio” habría seguido a la sabia convicción de excluir la historia del debate político, abriendo al mismo tiempo el camino para un trato equilibrado del pasado por la historiografía (Juliá 1996; 2002; 2006).

Además, la cuestión de la represión franquista se adueñó de congresos y publicaciones científicas.¹² Nuevo material de archivo hizo posible descubrir el estremecedor sistematismo del aparato estatal de represión que, hasta comienzos de los años cincuenta, es responsable de unos 140.000 muertos, explotando además a centenares de miles de republicanos en más de cien campos de trabajo.¹³

Especial atención recibieron los “desaparecidos” de la Guerra Civil, aquellas personas asesinadas más o menos sistemáticamente por los sublevados en las primeras semanas de la guerra. Ya en 1995 —es decir, todavía durante el mandato de los socialistas— el Ministerio de Defensa había firmado un convenio con la fundación alemana *Volksbund*, para enterrar dignamente en el cementerio Pankovka los restos mortales de los 4.500 soldados españoles caídos como miembros de la División Azul en la lucha por Leningrado. Como el lado alemán se hizo cargo de la mayor parte del peso financiero, el gobierno español tuvo que invertir solo unos 130.000 euros hasta primavera de 2003; entretanto, han sido exhumados y enterrados de nuevo unos 1.200 cadáveres. En este contexto surgió la reivindicación de tratar a

12 Cf. la reseña colectiva de Bernecker (2003).

13 Resultados de un congreso realizado en octubre de 2002 en el Museo de Historia de Cataluña en Barcelona. Cf. Juliá (2004), Elordi (2002), Torres (2002), Casanova (2002), Serrano/Serrano (2002).

los aproximadamente 30.000 “desaparecidos” republicanos de manera similar. Pero el Partido Popular, que desde el año 2000 gobernaba con mayoría absoluta, resultó ser un fiel guardián del legado franquista, negándose repetidas veces tanto a condenar públicamente el golpe de 1936 como a apoyar financieramente las exhumaciones.¹⁴ Si bien en noviembre de 2002 el parlamento español condenó, por fin, unánimemente la dictadura franquista prometiendo apoyo financiero a los familiares de las víctimas, que querían abrir las fosas anónimas y volver a sepultar a sus familiares muertos por la República en fosas de testigos, el gobierno, poco después, se negó a conceder los medios solicitados.

En vista de la postura gubernamental de rechazo, empezó en otoño del año 2000 una iniciativa local en Priaranza del Bierzo (Castilla-León) con las exhumaciones de cadáveres. El primer proyecto, realizado con ayuda de arqueólogos profesionales, buscaba exhumar a trece “desaparecidos” en la Guerra Civil. El enorme eco mediático llevó a la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) y de plataformas similares con presencia en Internet.¹⁵ La Asociación fue fundada por el periodista Emilio Silva que buscaba los restos de su abuelo desaparecido (Silva 2005). Desde su fundación, la Asociación lucha por aclarar asesinatos políticos y ejecuciones en masa perpetrados por los rebeldes durante la Guerra Civil contra los defensores de la República. Pero debido al gran número de muertos no identificados, la Asociación no dispone de los medios necesarios para las exhumaciones.

A principios del siglo XXI, durante el gobierno del Partido Popular, se fundaron varias organizaciones de víctimas de la represión. Por su protagonismo mediático e implantación territorial, destaca la ya mencionada Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. Sus actividades se centran en la localización y exhumación de

14 En febrero de 2002, p.ej., el Partido Popular rechazó un proyecto de ley de todos los demás grupos parlamentarios que preveía rehabilitar las víctimas del franquismo y compensarlas económicamente. Cuando Izquierda Unida presentó, en octubre de 2002, un proyecto para reconocer a los “esclavos del franquismo” como tales, el Partido Popular votó a favor de la proposición no de ley, pero volvió a rechazar todo tipo de compensación económica. Cf. *Europa Press* (19.02.2002) y *El País* (25.10.2002: “El Congreso aprueba honrar a los ‘esclavos’ de la dictadura franquista”).

15 Cf. las páginas web de la ARMH.

fosas comunes. En segundo lugar destaca también el Foro por la Memoria, creado en 2002, que se enfrenta en sus objetivos básicos a la ARMH, ya que considera que el traslado de restos de las fosas comunes contribuye al olvido. Hasta 2005, fueron surgiendo casi 170 (!) organizaciones destinadas a la memoria histórica en su sentido más lato.¹⁶ Se puede decir que la apelación a la “memoria histórica” se convirtió, a finales del siglo XX, en el lema reivindicativo por excelencia de la izquierda y de los nacionalistas, mientras que los conservadores rechazaron y rechazan ese afán por “recuperar” la memoria tildándolo de “revanchista” y equiparando la demanda de justicia retrospectiva con el ánimo de venganza. A la idea de “memoria” el Partido Popular (PP) contrapuso la de “concordia”. También trató de equiparar “memoria” con “venganza”, volviendo a agitar el fantasma de la Guerra Civil (Aguilar Fernández 2007).

Los diferentes esfuerzos por recuperar un pasado “prohibido” o relegado significan un paso hacia la “normalización” de la conciencia histórica, es decir hacia el acercamiento de las disparidades existentes todavía en la memoria colectiva. Con un retraso de unos 60-70 años se vislumbra una “superación” pública con respecto al trauma más grave de la reciente historia española; para las generaciones afectadas directamente, esta “superación” llega tarde en la mayoría de los casos.

La enmienda aprobada en la Comisión Constitucional del Congreso de los Diputados el 20 de noviembre de 2002, en la que se condenaba el golpe de Estado del 18 de julio de 1936 (sin citarlo explícitamente) contra la legalidad republicana, perseguía la finalidad de “mantener el espíritu de concordia y de reconciliación” de la Constitución de 1978. Distintos parlamentarios insistieron en la interpretación que con esta decisión se enterraban definitivamente las “dos Españas” –Antonio Machado– y se abría el camino a los deseos de “paz, piedad y perdón” –Manuel Azaña– (Bedmar González 2003: 13). No obstante, publicaciones recientes llegan a unas conclusiones muy críticas:

En teoría, la iniciativa de los parlamentarios se reduce a recoger de manera más que limitada, parca y tardía las aspiraciones de una buena parte de la sociedad española hastiada de olvidos, de reconciliación sin memoria y de amnistías que supusieron borrón y cuenta nueva, sin atender a

16 Sobre los diferentes movimientos sociales por la memoria en España, sus organizaciones y finalidades, cf. Gálvez Biesca (2006).

razones de justicia ni de reparaciones morales (Bedmar González 2003: 14).

Con el “des-cubrimiento” de los crímenes, cometidos desde el comienzo de la Guerra Civil en nombre del Estado franquista, empezó ahora una confrontación pública con un pasado que desde la perspectiva de la historiografía ya no albergaba grandes secretos. Pero el público en general se adentró en un campo que hasta entonces había sido esquivado conscientemente por sus imponderabilidades políticas. Este proceso es de importancia ante todo a nivel individual. Bien es verdad que tampoco ahora se trata de aclarar jurídicamente las violaciones de derechos humanos cometidas a lo largo de la dictadura. Pero según las voces de los familiares que lloran la pérdida no aclarada de un allegado, no se trata de cometer venganza, sino más bien de aclarar los asesinatos y de recibir un gesto simbólico. Para muchos, el reconocimiento público de la injusticia cometida parece ser un gesto suficiente para hacer sus paces con el pasado más reciente.

En el presente, la memoria sigue ganando batallas en la lucha contra el olvido. Recientemente se multiplicaron los signos de que el recuerdo a las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura ha sido recuperado por la opinión pública. En otoño de 2002 fue inaugurada una exposición dedicada al destino de los exiliados republicanos que, a causa de la gran afluencia de público, tuvo que ser prolongada.

En cuanto a la relación entre debate público sobre la represión franquista y la historiografía sobre la Guerra Civil, merece la pena citar la tesis de Santos Juliá, quien pone en duda que en España jamás haya existido “un pacto de silencio”. Más bien, en el discurso público la memoria siempre había estado presente. Fue la memoria la que dio, como permanente amonestación, el decisivo impulso para negociar en la primera fase de la transición las amnistías y hacer posible aquel olvido que eliminó la Guerra Civil como argumento de la competencia política. Juliá resalta la prehistoria mental de la transición, cuando las fuerzas moderadas de dentro y fuera del régimen se habían acercado ya mucho antes de la muerte del dictador preparando, en cierta manera, mentalmente el posterior discurso de la reconciliación. El signo más claro de este acercamiento fue la paulatina re-interpretación de la Guerra Civil, que fue vista como una desgracia colectiva de la que ambos lados eran igualmente responsables. Detrás del actual boom de la memoria no se encuentra pues, el rechazo de un “pacto del silencio”

(inexistente de todas maneras), sino el final del consenso de la memoria que implicaba una repartición más o menos “igual” de la culpa (Juliá 2002).

Esta observación puede probarse empíricamente, pues en las publicaciones de los últimos diez años se ha acentuado, más que en la fase precedente, la ilegitimidad del golpe militar de 1936 y la sistemática represión por la parte franquista. La represión franquista, tanto en la Guerra Civil como en la posguerra, se ha convertido en una nueva rama de la historiografía. Por otro lado, también se formó un grupo interpretativo revisionista. Autores como Pío Moa o César Vidal, que achacan a la izquierda prácticamente toda la responsabilidad de la Guerra Civil, han tenido notable éxito de ventas con sus múltiples publicaciones de extrema derecha (Moa 1999; 2004a; 2004b; Vidal 2003).

Se puede decir, pues, que la relativa homogeneidad interpretativa de la transición, de nuevo ha dado lugar a una discrepancia interpretativa mucho más acentuada.

Que el pasado represor franquista se haya convertido en los últimos años en un tema tan importante tiene que ver con que el Partido Popular bajo José María Aznar formó el gobierno de 1996 a 2004. Desde un principio, los conservadores se comportaron en cuestiones históricas y de política histórica como defensores de un legado conservador, inmóvil. Frente a prácticamente todas las iniciativas de la oposición de honrar el recuerdo de los exiliados de la Guerra Civil o de conceder fondos para recompensarlos, el partido en el gobierno reaccionó con un rechazo –supuestamente, porque los textos de las propuestas de ley contenían condenas del golpe militar de 1936–. Además, el PP insistía en la idea que la Guerra Civil era una fase “superada” de la historia española. En su segundo mandato, el gobierno Aznar rechazó más de 25 iniciativas parlamentarias de este tipo. Por otro lado, esta postura gubernamental llevó a actividades de la sociedad civil –generalmente apoyadas por la oposición– como la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

Hasta finales del gobierno Aznar en marzo de 2004, el ejecutivo obstaculizó casi todo tipo de trabajo de la memoria que podría interpretarse como una condena de los crímenes franquistas. No sería sino el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, que asumió su

función en marzo de 2004 después de los atentados terroristas de Madrid, el que finalmente cambió la política de la memoria.

El nuevo interés suscitado en España por la represión franquista y el debate público sobre estos temas son síntomas de un cambio histórico y epocal. Poco a poco está desapareciendo la imagen de la dictadura que ofreció la maquinaria propagandística del franquismo y que se conservó durante mucho tiempo también en la democracia. Los historiadores tienen la obligación de aportar luz que ayude a desentrañar los episodios trágicos de la Guerra Civil y de la dictadura franquista; pero la rememoración de estos episodios trágicos no pretende resaltar las divisiones ni azuzar revanchas, sino reafirmar valores supremos como unión, solidaridad, paz y libertad que eviten nuevos conflictos. Los múltiples y serios trabajos de investigación de los últimos años contribuyen a eliminar los fantasmas del pasado y a defender el derecho a la memoria y a la recuperación de la Historia que posee cualquier sociedad.¹⁷ El trabajo de historia y memoria críticas sobre un pasado dictatorial resulta esencial cuando se trata de construir la democracia, cuando el establecimiento de un sistema democrático arraigado es la tarea colectiva de toda una sociedad (Aguilar Fernández 2002).

Por lo general, existe un consenso acerca de que el trabajo de la memoria tiene impulsos positivos para la consolidación democrática de una sociedad, ya que crea confianza en las instituciones del estado de derecho. En el caso español, la nueva popularidad de la memoria, tan asiduamente promulgada en los últimos años, ha dificultado las perspectivas con respecto a un consenso de la memoria, a una unánime condena del pasado más reciente. La experiencia de los últimos años enseña que en España, según parece, un trato crítico de la historia solo es posible por el precio de una acentuada confrontación política y de la formación de dos campos ideológicos opuestos. ¿Confirma este resultado *a posteriori* la inteligencia política de los responsables de la transición que optaron por no usar la historia como argumento político después de la muerte de Franco?

La mal llamada “Ley de Memoria Histórica”, que en realidad se refiere solo al reconocimiento y la ampliación de los derechos de quienes “padecieron persecución o violencia durante la guerra y la

17 Como crítica de la transición “incompleta”, cf. Subirats (2002).

dictadura”, anunciada repetidas veces a partir de 2004, finalmente fue aprobada por el Consejo de Ministros en verano de 2006, después de haber sido postergada una y otra vez. El proyecto de ley preveía que el parlamento español debía elegir con una mayoría de tres quintas partes un gremio de expertos, un tribunal de cinco notables, que debía decidir durante un año sobre las solicitudes de ser reconocido como víctima del franquismo y recibir compensación financiera. La rehabilitación moral debía ser decidida, por lo tanto, partiendo de solicitudes individuales. Debido a las mayorías parlamentarias, este tribunal de notables solo podía crearse con el asentimiento del PP; pero a principios de 2007, el PP dio a entender que rechazaba definitivamente la institución de un gremio así. Eso significó que la parte central del proyecto de ley no tenía ninguna perspectiva de ser promulgada por vía parlamentaria. Además, el proyecto de ley no equivalía a la reivindicación de muchas organizaciones de la sociedad civil, de declarar *in toto* ilegales las sentencias políticas de los tribunales militares y de orden público franquistas. El jefe de gobierno, Rodríguez Zapatero, declaró que el gobierno español no podía anular las sentencias franquistas en su totalidad, ya que semejante acto equivalía a una “ruptura del orden legal” —una interpretación rechazada por renombrados juristas constitucionales—. Además, el proyecto de ley preveía ampliar el círculo de las personas con derecho a pensión y compensación por sentencias franquistas. Finalmente, debían alejarse de edificios estatales todos los símbolos que glorificaban unilateralmente uno de los bandos de la Guerra Civil.

En otoño de 2006 comenzó el debate parlamentario y pronto se puso de manifiesto que el proyecto de ley no tendría una mayoría parlamentaria en la forma presentada. Los conservadores rechazaron el proyecto en su totalidad, ya que supuestamente volvía a abrir las fosas del pasado. Y los partidos a la izquierda del PSOE y varias organizaciones civiles criticaron el esbozo porque no implicaba todo lo que ellos habían querido conseguir con la ley. Era de prever que el proyecto tendría que ser modificado, si los socialistas querían impedir un fracaso en el parlamento.¹⁸

18 Cf. el análisis de Moreno (2006) del proyecto de la “Ley de Memoria Histórica”, según fue aprobado por el Consejo de Ministros en julio de 2006. En este análisis se lleva a cabo, por un lado, una enumeración de las principales medidas, al mismo tiempo que se plantea un juicio crítico, desde una perspectiva jurídica, desta-

Finalmente, en primavera de 2007, la negociación entre los portavoces del PSOE y de Izquierda Unida sacó de su parálisis parlamentaria a la ley. El acuerdo entre los dos partidos declaraba la ilegitimidad de los tribunales y de sus sentencias, dictadas en la Guerra Civil y durante la dictadura por motivos ideológicos o políticos. Según el gobierno, la nulidad de las sentencias por ley quedaba descartada, pues eso correspondía a los tribunales. Pero la declaración de ilegitimidad es tan tajante, que necesariamente será aportada como prueba válida en las reclamaciones de revisión de sentencias que periódicamente llegan al Tribunal Supremo.

Las diferentes interpretaciones dadas a esta imprecisa enmienda confirman las dificultades existentes para armonizar los términos de su dilema: satisfacer las peticiones de los represaliados por el franquismo o mantener los principios de seguridad jurídica, prescripción e irretroactividad restaurados por el ordenamiento constitucional de 1978 (Pradera 2007). La mayoría de los artículos del proyecto de ley se refiere a mejoras de prestaciones, como pensiones, asistencia médica, orfandad, tributación de indemnizaciones y ayudas para localizar e identificar los restos de los fusilados durante y tras la Guerra Civil. Conviene resaltar en este contexto que en los últimos treinta años ya se han resuelto favorablemente 574.000 expedientes de pensiones e indemnizaciones destinadas a personas que fueron castigadas injustamente por auxiliar a la República y por oponerse a la dictadura, con un valor de más de 16.000 millones de euros, salidos del erario público (Gallego-Díaz 2007).

Los populares inmediatamente acusaron al presidente de gobierno de romper los acuerdos de la transición y de promover el revanchismo de los defensores de la legalidad republicana derrotados en la Guerra Civil, mientras que el portavoz de Esquerra Republicana de Catalunya criticaba que el proyecto de ley no alcanzaba “los principios mínimos” exigidos. Por lo menos, la nueva fórmula abre la vía para reclamaciones personales de anulación de sentencias concretas por parte de los afectados.

cando las insuficiencias del citado proyecto. El artículo hace unas propuestas para mejorar el proyecto de ley que van mucho más allá de lo que el Gobierno estaba dispuesto a legislar.

En septiembre de 2007 todo parecía indicar que la proyectada Ley de Memoria Histórica corría el peligro de naufragar, ya que las pretensiones de Convergencia, de Izquierda Unida, del Partido Nacionalista Vasco y de Esquerra Republicana de Catalunya eran imposibles de aceptar para el Gobierno en las últimas horas de negociación. Esquerra se descolgó finalmente de la ley, porque ésta no anulaba los juicios del franquismo, pero en el último minuto posible el PSOE logró negociar la ley con los demás grupos parlamentarios. En varios puntos el Gobierno tuvo que ceder: ahora se declaran injustas las condenas en la Guerra Civil y en la dictadura impuestas por razones políticas, ideológicas o de creencia religiosa; en la exposición de motivos se condena expresamente al franquismo; los tribunales constituidos durante la Guerra Civil son declarados ilegítimos; las leyes de represión franquistas son derogadas; el Estado está obligado a promover la memoria democrática de la lucha contra el franquismo; se facilita fundamentalmente el acceso a los archivos; el Estado se compromete a intervenir adecuadamente en las exhumaciones; además, a partir de 2009 los nietos de españoles emigrados o exiliados podrán optar durante dos años a la nacionalidad española; es posible que haya hasta un millón de personas que cumplan los requisitos para poder solicitar la nacionalidad.

El PSOE resaltó que la ley no ofendía a nadie, sino que reparaba los daños que sufrieron las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura. Y se hizo en línea con el espíritu de concordia de la transición. El Gobierno no quería reabrir heridas o enfrentar a los españoles. Por eso, estaba interesado en que la ley tuviera el máximo consenso y no solo diera satisfacción a la izquierda. La acertada pretensión del Gobierno de buscar el mayor acuerdo posible para esta norma, de la que solo se han excluido el PP y Esquerra Republicana, ha provocado, sin embargo, que algunas disposiciones resulten extrañas desde el punto de vista jurídico (como la declaración de ilegalidad sin efectos de los juicios del franquismo o la derogación expresa de los bandos de guerra, como si estas disposiciones siguieran en vigor después de la Constitución de 1978). Algunas soluciones parecen timoratas, como la relativa al Valle de los Caídos).

El PP, en su rechazo a la ley, insistió, por el contrario, en que el texto culminaba el ataque de Zapatero a todo lo que representaba la transición. Pero en el terreno de lo concreto, el PP finalmente votó a

favor de nueve artículos de la ley: los referidos a ayudas concretas a colectivos que aún estaban ayunos de reconocimiento y a la nueva regulación del Valle de los Caídos,¹⁹ que se encargará de rehabilitar la memoria “de todos los caídos en la Guerra Civil y los que sufrieron represión”.

Se trata ante todo de una ley de reparación de una situación de inferioridad en que se encontraron durante décadas los que perdieron la guerra, y con la suficiente sensibilidad para no convertirla en una norma maniquea, ya que su campo de aplicación abarca también a las víctimas franquistas. Pero esta interpretación no la comparten todos, ante todo no la comparte el PP. Más de treinta años después de la muerte de Franco, la memoria histórica se ha convertido, en España, en un campo de batalla cultural y político. Las memorias divididas y enfrentadas se refieren a ese pasado que no quiere pasar y con el que el país tendrá que vivir todavía por bastante tiempo.

6. Desarrollos recientes

El momento fundacional de la democracia española de hoy es la transición. Pero en los últimos años se ha intensificado la búsqueda de la memoria, el interés por el reconocimiento para las víctimas derrotadas que lucharon por la democracia, la búsqueda de la identidad política en la historia del país. La rememoración es necesariamente plural, ya que los procesos de rememoración son colectivos y políticos. De ahí que en el título de este ensayo se hable de “memorias históricas” (en plural), ya que jamás existe un único relato sobre el pasado. Todo pasado conserva sentidos diferenciados para los miembros de una sociedad. Y en el caso español parece que en los últimos años los vencedores de la Guerra Civil han perdido la hegemonía ideológica, férreamente defendida a lo largo del franquismo y algún tiempo más.

Desde la aprobación de la “Ley de Memoria Histórica”, en el año 2007, han pasado casi dos años. La implementación de esta ley transcurre por derroteros lentos: la Audiencia Nacional ha declarado extinguida la responsabilidad penal de los líderes golpistas por fallecimien-

19 Véase la reciente publicación del periodista Calleja (2009), en la que da la palabra a presos republicanos que trabajaron en la construcción del gigantesco mausoleo ordenado por Franco, en el que siguen mezclados, a veces contra la voluntad de sus familias, los restos de víctimas y de victimarios.

to. Por otro lado, ha admitido la existencia de crímenes contra la humanidad –una postura aparentemente contradictoria (Martín Pallín 2009). La escandalosa cuestión de las fosas comunes y los desaparecidos ha acabado en una legislación tibia y delegada al albedrío de las distintas Comunidades Autónomas, cuando debería haber sido desde un principio una cuestión de Estado. El profesor de filosofía Jordi Ibáñez Fanés sentencia al respecto: “Es insoportable desde todos los puntos de vista que el Estado se lave las manos, mire a otro lado o se haga el distraído ante el problema de los desaparecidos y las fosas comunes” (Ibáñez Fanés 2009: 27).

En mayo de 2009, el balance de la “Ley de Memoria Histórica” es parco (Junquera 2009a): de las 77 solicitudes de indemnización a fallecidos entre 1968 y 1977, el Gobierno ha aprobado 12. De 68 peticiones de homosexuales represados, 14 son “favorables” (la asociación que les representa dice que presentó 185). En 2009, el Gobierno destinó 3,8 millones de Euros para 203 proyectos (exhumaciones, cursos, monumentos, investigación). Un aspecto especialmente problemático es que el Gobierno no parece contar con el apoyo de las Comunidades Autónomas para la exhumación de víctimas de la Guerra Civil. En diciembre de 2008, el Ejecutivo se dirigió a todas las autonomías para pedirles que firmaran un convenio de colaboración que permita poner en marcha el protocolo de exhumaciones diseñado por el Gobierno. Pero solo el País Vasco y Canarias se mostraron dispuestos, mientras que el resto manifestó que las exhumaciones y su financiación son “competencia del Estado” (en los últimos nueve años, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica ha exhumado más de 4.000 cuerpos). Las asociaciones de víctimas se han opuesto desde un principio, y siguen oponiéndose, a que se dejen en manos de las Comunidades Autónomas y los órganos de gobierno locales las autorizaciones para la apertura de fosas, porque consideran que su derecho a enterrar dignamente a su familiar dependería entonces del color político y la sensibilidad de la autoridad autonómica y local donde se hallaran los restos. Donde el Gobierno sí ha encontrado apoyo, por lo menos parcial, es en su plan de elaborar un mapa de fosas y cumplir así con el artículo 12 de la “Ley de Memoria Histórica”.

Desde un principio, muchas asociaciones han estado descontentas con el alcance de la Ley de Memoria. Año y medio después de su

aprobación, 65 asociaciones se personaron (en junio de 2009) en la Moncloa para pedir al Gobierno que modifique la ley en su apartado sobre desaparecidos del franquismo. Exigen que sea el Estado, y no las familias, quien asuma las labores de identificación y exhumación de las víctimas (la legislación vigente dice que las Administraciones subvencionarán y colaborarán en las tareas de localización de las fosas comunes, pero en la práctica esas tareas recaen casi siempre en los familiares). El manifiesto de las asociaciones se titula *Por un normal cumplimiento del Convenio Europeo de Derechos Humanos en España para el caso de los desaparecidos*; define la “Ley de Memoria Histórica” como una “ley de la vergüenza histórica”. Para propiciar una investigación “oficial, efectiva e independiente” en el asunto de las fosas, propone crear una Comisión Nacional de Búsqueda de Desaparecidos.²⁰

Tuvo que pasar casi año y medio después de aprobada la “Ley de Memoria Histórica”, hasta que, a finales de mayo de 2009, una juez de Zamora fuera la primera en tutelar la exhumación de una fosa común de la Guerra Civil. Su juzgado había recibido de la Audiencia Nacional los datos de ocho de los supuestamente más de 100.000 desaparecidos que asociaciones de familiares de víctimas de todo el país habían llevado al juez Baltasar Garzón. Desde que éste repartió la causa contra el franquismo entre los 62 juzgados donde había fosas, en noviembre de 2008, ningún juez ha aceptado seguir con la investigación (Junquera 2009b). Esta primera apertura judicial de una fosa de la Guerra Civil fue caracterizada por el periódico *El País* como un “hecho histórico”. En el editorial, se podía leer:

Que la justicia tome cartas en el asunto significa investigar quiénes fueron los ejecutores y cómo y por qué fueron ejecutadas las víctimas. A tantos años de distancia no queda opción a que la justicia material se aplique a aquellos crímenes. Pero tampoco cabe calificar la iniciativa de justicia poética o meramente retórica: las diligencias abiertas implican un inicial propósito de esclarecer los hechos y depurar responsabilidades. Si no hay responsables vivos, si el delito ha prescrito o si la Ley de Amnistía de 1977 le alcanza, es algo que la juez hará constar en las diligencias que culminen con la exhumación de los restos y su entrega a los familiares. Se hace justicia al fin, aunque sea la justicia posible en este tiempo,

20 “Los grupos de memoria histórica creen que la ley ‘es una vergüenza’” (en: *El País*, 29.06.2009: 18); “65 asociaciones piden en la Moncloa cambiar la Ley de Memoria” (en: *El País*, 8.07.2009: 20).

con lo que se repara a las víctimas y se da satisfacción a sus deudos. Que el Estado actual haya tardado tanto en acoger las demandas de las familias de las víctimas del franquismo debería hacer reflexionar a los españoles de hoy. No se trata de reabrir heridas, como a veces se dice, sino de cerrarlas: que la España democrática reconozca a aquellas víctimas de una injusticia (“Derecho de reparación”, en: *El País*, 12.06.2009: 34).

Después de inhibirse el juez Baltasar Garzón de la investigación sobre el régimen franquista y delegar la investigación de los delitos cometidos en la Guerra Civil en los Juzgados de Instrucción, la causa jurídica siguió sin solución. Primero, una juez de Granada rechazó la competencia para investigar el asesinato de García Lorca y exhumar su fosa, alegando que se había tratado de hechos que ella consideraba crímenes contra la humanidad, y que por eso debía ser la Audiencia Nacional la que globalmente investigara los hechos enmarcados en un “plan preconcebido” y cometidos por un “grupo organizado militar y rebelde”. Poco después, otro juez de San Lorenzo de El Escorial imitó a su colega granadina, alegando que el “alzamiento nacional” podía ser calificado jurídicamente como rebelión en relación con crímenes contra la humanidad, ya que se trató de una insurrección que se llevó a cabo para acabar con el sistema del Gobierno republicano, y cuyo instrumento fueron los crímenes contra la humanidad. Todos los actos delictivos del bando franquista, argumenta el juez, como detenciones, secuestros, asesinatos o torturas, estaban encuadrados y dirigidos al mismo fin: subvertir el orden constitucional del poder legítimamente constituido, por lo que no puede admitirse la competencia para instruir de forma sesgada lo ocurrido en San Lorenzo de El Escorial, independientemente del resto de hechos cometidos a nivel nacional.

Como consecuencia de este segundo rechazo de competencia, el juez Baltasar Garzón planteará al Supremo –como ya hizo con el caso de Granada– una nueva cuestión de competencia.²¹ La batalla jurídica sigue su curso. Como se puede ver, hay avances, aunque más bien pocos y lentos. La sociedad española tendrá que seguir ocupándose por bastante tiempo con el tema de la “memoria histórica”.²²

A mediados de 2009, la Generalitat de Cataluña se convirtió en la primera Administración española en asumir plenamente la localiza-

21 Cf. “Otro juez dice que la Audiencia debe investigar la Guerra Civil” (en: *El País*, 9.07.2009: 19).

22 Junquera (2009c) da un buen resumen periodístico de las vicisitudes de la “Ley de Memoria Histórica” hasta junio de 2009.

ción e identificación de los desaparecidos durante la Guerra Civil y el franquismo. La “Ley de Fosas” catalana, aprobada en junio de 2009 por el Parlamento de Cataluña, fija que sea la Administración pública –a petición de los familiares– la que decida si paga las exhumaciones o (en su defecto) coloca una placa en recuerdo de los asesinados. Por lo tanto, el Gobierno catalán creó un marco jurídico para localizar e identificar los restos humanos de los asesinados. La ley aplica el mismo rasero a los desaparecidos de ambos bandos.

Con esta ley, la Generalitat dio un paso más que la “Ley de Memoria Histórica”, que se limita a señalar que las Administraciones “facilitarán estas tareas de localización” a los familiares y establece la posibilidad de subvencionarlas. En Cataluña se perfila, pues, un modelo regional de gestión de fosas que difiere de las exhumaciones hechas en otros territorios por entidades de memoria histórica (Cazorla 2009). Habrá que esperar si otros parlamentos regionales siguen el ejemplo de Cataluña y contribuyen a desarrollar la “Ley de Memoria Histórica” a nivel de Comunidad Autónoma.

Bibliografía

- Águila, Rafael del (2006): “Desmemoria y rememoración: la guerra y el franquismo hoy”. En: *Historia y Política*, 16, pp. 183-206.
- Aguilar Fernández, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza.
- (2002): “Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición española”. En: Barahona de Brito, Alexandra/Aguilar Fernández, Paloma/González Enríquez, Carmen (eds.): *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Istmo, pp. 135-194.
- (2007): “Los debates sobre la Memoria Histórica”. En: *Claves de Razón Práctica*, 172, pp. 64-68.
- Alted Vigil, Alicia (1984): *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Andrés Sanz, Jesús de (2004): “Las estatuas de Franco y la memoria histórica del franquismo”. En: *Historia y política*, 12, pp. 161-186.
- ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica): <www.memoriahistorica.org> (01.02.2010).
- Aróstegui, Julio (1987): “Los componentes sociales y políticos”. En: Tuñón de Lara, Manuel/Aróstegui, Julio/Viñas, Ángel/Cardona, Gabriel/Bricall, Josep M. (eds.): *La guerra civil española. 50 años después*. Barcelona: Labor, pp. 45-122.

- Bedmar González, Arcángel (2003): "Las sombras de la historia". En: Bedmar González, Arcángel (ed.): *Memoria y olvido sobre la Guerra Civil y la represión franquista*. Lucena: Ayuntamiento, p. 13.
- Benet, Josep (1986): "Las libertades secuestradas". En: Tamames, Ramón (ed.): *La guerra civil española, 50 años después. Una reflexión moral*. Barcelona: Planeta, pp. 101-113.
- Benet, Vicente J. (2002-2003): "Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo". En: *Archivos de la Filmoteca. Materiales para una iconografía de Francisco Franco* (Valencia: Generalitat), 2, 42/43, pp. 31-51.
- Bernecker Walther L. (1990): "Spanien und Europa seit dem Bürgerkrieg". En: *Hispanorama*, 56, pp. 21-31.
- (2003): "Entre la historia y la memoria: Segunda República, Guerra Civil española y primer franquismo". En: *Iberoamericana*, 11, pp. 227-238.
- Calleja, José María (2009): *El Valle de los Caídos*. Madrid: Espasa.
- Casanova, Julián (ed.) (2002): *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica.
- (2008): "Pasado y presente de la Guerra Civil Española". En: *Historia Social*, 60, pp. 113-127.
- Cazorla Bertrán (2009): "La Generalitat pagará en Cataluña la localización de fosas". En: *El País*, 18.06., p. 17.
- Cirici, Alexandre (1977): *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dejung, Christof (2008): "Oral History und kollektives Gedächtnis. Für eine sozialhistorische Erweiterung der Erinnerungsgeschichte". En: *Geschichte und Gesellschaft*, 34, pp. 96-115.
- despage [desaparecidos de la Guerra Civil y el Exilio Republicano] (s.a.): <www.nodo50.org/despage/> (01.02.2010).
- Elordi, Carlos (ed.) (2002): *Los años difíciles. El testimonio de los protagonistas anónimos de la guerra civil y la posguerra*. Madrid: Aguilar.
- Equipo Reseña (1977): *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero.
- Gallego-Díaz, Soledad (2007): "Sin estrépito de ley". En: *El País*, 27.04., p. 19.
- Gálvez Biesca, Sergio (2006): "El proceso de la recuperación de la 'memoria histórica' en España: una aproximación a los movimientos sociales por la memoria". En: *International Journal of Iberian Studies*, 1, 19, pp. 25-51.
- Gibson, Ian (1980): *En busca de José Antonio*. Barcelona: Planeta.
- Ginard i Féron, David (2009): "La represión contra los vencidos y los resistentes en la posguerra española (1939-1948)". En: Capellà, Margalida/Ginard, David (eds.): *Represión política, justicia y reparación*. Palma de Mallorca: Documenta Balear, pp. 43-102.
- Herreros, Isabelo (1995): *Mitología de la Cruzada de Franco. El Alcázar de Toledo*. Madrid: Vosa.
- Ibáñez Fanés, Jordi (2009): "Perdonen que insista sobre la memoria". En: *El País*, 20.04., p. 27.

- Juliá, Santos (1996): "Raíces y legados de la transición". En: Santos, Juliá/Pradera, Javier/Prieto, Joaquín (eds.): *Memoria de la transición*. Madrid: Taurus, pp. 679-682.
- (2002): "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición". En: *Claves de razón práctica*, 129, pp. 14-24.
- (ed.) (2004): *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy.
- (ed.) (2006): *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus.
- (2007): "De nuestras memorias y de nuestras miserias". En: *Dossier monográfico de Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7, pp. 779-798. En: <www.hispanianova.rediris.es> (16.4.2010).
- Junquera, Natalia (2009a): "Las autonomías se niegan a asumir la apertura de fosas". En: *El País*, 15.05., p. 20.
- (2009b): "Una juez de Zamora, primera en abrir una fosa de la guerra". En: *El País*, 27.05., p. 19.
- (2009c): "El tiempo se acaba para las víctimas de Franco". En: *El País*, 08.06., p. 40.
- Kablitz, Andreas (2006): "Geschichte – Tradition – Erinnerung? Wider die Subjektivierung der Geschichte". En: *Geschichte und Gesellschaft*, 32, pp. 220-237.
- Köhler, Holm-Detlev (1986): "Der traumatische Bürgerkrieg". En: *Kommune*, 11, pp. 26-29.
- Lafuente, Isaías (2003): *Esclavos por la patria. La explotación de los presos bajo el franquismo*. Madrid: Temas de Hoy.
- Llorente Hernández, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- (2002): "La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)". En: *Archivos de la Filmoteca. Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, 42/43, 1, pp. 47-75.
- Losada, Juan Carlos (2005): *Los mitos militares en España: la historia al servicio del poder*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Madalena Calvo, José I. (1988): "Los Lugares de Memoria de la guerra civil en un centro de poder: Salamanca, 1936-1939". En: Aróstegui, Julio (ed.): *Historia y memoria de la Guerra Civil. Encuentro de Castilla y León*. Vol. 2: Investigaciones. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 487-549.
- Mardones, I. G. (1996): "Los brigadistas tienen tres años de plazo para pedir la ciudadanía española". En: *El país*, 06.03.; también en: <www.elpais.com/articulo/espana> (01.02.2010).
- Martín Pallín, José Antonio (2009): "Los muertos han aprendido a esperar". En: *El País*, 20.03., p. 31.
- Martínez Bande, José (1983): *Los asedios*. Madrid: San Martín.
- Martínez Gil, Fernando (1987): "Historia del Alcázar de Toledo". En: *Historia* 16, 134, pp. 84-88.
- Medina Domínguez, Alberto (2001): *Exorcismos de la historia. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.

- Méndez, Diego (1982): *El Valle de los Caidos. Idea, proyecto y construcción*. Madrid: Fundación Nacional Francisco Franco.
- Moa, Pío (1999): *Los orígenes de la Guerra Civil española*. Madrid: Encuentro.
- (2004a): *Los crímenes de la Guerra Civil y otras polémicas*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- (2004b): *Los mitos de la Guerra Civil*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Molinero, Carme (2007): “La política de reconciliación nacional. Su contenido durante el franquismo, su lectura en la Transición”. En: *Ayer*, 66, 2, pp. 201-225.
- Moreno, José Antonio (2006): “La memoria defraudada. Notas sobre el denominado proyecto de Ley de Memoria”. En: Gálvez, Sergio (ed.): *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*. Dossier monográfico de *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 6, pp. 711-722. También en <www.hispanianova.rediris.es> (01.02.2010).
- Muñoz Molina, Antonio (1995): “La nacionalidad del infortunio”. En: *El País*, 29.10. También en <www.elpais.com/articulo/cultura/espana/Guerra_Civil_Espanola> (01.02.2010).
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Pagès, Pelai (2009): “La represión franquista durante la Guerra Civil”. En: Capellà, Margalida/Ginard, David (eds.): *Represión política, justicia y reparación*. Palma de Mallorca: Documenta Balear, pp. 19-42.
- Pichler, Georg (2005): “Der Alcázar von Toledo – die Schaffung eines Mythos”. En: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (eds.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 161-176.
- Pradera, Javier (2007): “Justicia retroactiva”. En: *El País*, 29.04., p. 12.
- Reig Tapia Alberto (1986): *Ideología e historia. (Sobre la represión franquista y la guerra civil)*. Madrid: Akal.
- (1998): “El asedio del Alcázar: mito y símbolo político del Franquismo”. En: *Revista de Estudios Políticos*, 101, pp. 101-129.
- Resina, Joan Ramon (ed.) (2000): *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi.
- Ruiz Torres, Pedro (2007): “Los discursos de la memoria histórica en España”. En: *Dossier monográfico de Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7, pp. 305-334. En: <www.hispanianova.rediris.es>.
- Sánchez-Biosca, Vicente (ed.) (2000): “La imagen del Alcázar en la mitología franquista”. En: *Archivos de la Filmoteca*. Valencia: Generalitat, 35, pp. 46-156.
- Serrano, Rodolfo/Serrano, Daniel (2002): *Toda España era una cárcel*. Madrid: Aguilar.
- Silva, Emilio (2005): *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*. Madrid: Temas de Hoy.
- Subirats, Eduardo (ed.) (2002): *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Sueiro, Daniel (1983): *El Valle de los Caídos. Los secretos de la cripta franquista*. Barcelona: Argos Vergara.
- Torres, Rafael (2002): *Víctimas de la Victoria*. Madrid: Oberon.
- Tranche, Rafael R./Sánchez-Biosca, Vicente (2001): *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra.
- Vidal, César (2003): *Checas de Madrid: las cárceles republicanas al descubierto*. Barcelona: Belacqua/Carroggio.
- Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo XXI.
- Welzer, Harald (2004): "Gedächtnis und Erinnerung". En: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (eds.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Vol. 3: *Themen und Tendenzen*. Stuttgart: Metzler, pp. 155-174.

Wilfried Floeck/Ana García Martínez

**Memoria y olvido entre bastidores:
Guerra Civil y franquismo en el teatro español
después de 1975**

1. Observaciones preliminares

La ocupación crítica con los períodos difíciles de la historia reciente es un fenómeno transnacional que se puede observar desde algunas décadas en todos los campos de la cultura. Tiene que ver también con el auge de la teoría de las culturas de la memoria en las dos décadas pasadas. En la tradición de los estudios de Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Jan y Aleida Assmann se han publicado en los últimos años varios estudios sobre la rememoración del pasado reciente en la literatura y el cine. El creciente interés por hacer memoria está asimismo en relación con el hecho de que los testigos oculares de las grandes catástrofes del siglo pasado (Segunda Guerra Mundial, Holocausto, Guerra Civil Española) vayan muriéndose y de que, por eso, la rememoración de esos acontecimientos tenga que realizarse a través de textos escritos, sea de carácter historiográfico o ficticio. En terminología de Jan Assmann (²1997), podemos decir que la memoria comunicativa está transformándose en la memoria cultural por la que los hombres intentan recordar la historia, fijarla y trasmitirla a las generaciones futuras. Además, la generación de los nietos no está implicada de la misma manera que los testigos directos en los acontecimientos del pasado reciente y se les enfrenta, por eso, con más ingenuidad y objetividad (Aguilar Fernández 2008: 29ss.). Mucho más que el trabajo historiográfico, el trabajo de la memoria individual y colectiva se basa en la selección y construye la realidad histórica según sus propias circunstancias emocionales, ideológicas y sociales. Uno de los descubrimientos más importantes de Maurice Halbwachs es el condicionamiento social tanto de la memoria individual como de la colectiva.

Hoy en día conocemos igualmente la estrecha relación entre memoria e identidad. En las sociedades modernas, caracterizadas por la

pluralidad de los discursos ideológicos y por la hibridación cultural, no existen identidades nacionales, sino identidades de grupos. La identidad colectiva de un grupo es, en gran parte, el resultado de su comprensión común del pasado. El trabajo de rememoración e interpretación del pasado ayuda a crear una identidad individual y colectiva y contribuye, al mismo tiempo, a comprender y explicar el presente. “Nos definimos por lo que recordamos y olvidamos colectivamente” (Assmann 1999: 63; Neumann 2005: 1ss.). Ciertamente, la represión –psicológicamente comprensible– de acontecimientos traumáticos puede resultar aceptable –y hasta terapéuticamente beneficiosa–, pero, a lo largo, ni los individuos ni los colectivos pueden sustraerse al proceso de la rememoración de su propio pasado sin arriesgar graves problemas de identidad. Además, las ciencias políticas han probado empíricamente “las nefastas consecuencias del pasado silenciado para la convivencia democrática” (Bernecker/Brinkmann 2006: 339).

En España, el interés por la recuperación de la memoria histórica no ha surgido hasta la última década, pero ha penetrado en los años pasados en todos los campos de la vida cultural. La promulgación de la *Ley de Memoria Histórica de España* a finales de 2007¹ y los trámites recientes del juez Baltasar Garzón forman el punto culminante de esta evolución. En la transición y en los primeros años de la democracia la política del consenso y de la reconciliación –con la consecuencia del famoso ‘pacto de silencio’– impidió en gran parte una discusión crítica tanto de la Guerra Civil como del franquismo en la opinión pública.² Sin embargo, en la literatura y el cine el pasado nacional reciente nunca fue un tema tabuizado (Aguilar Fernández 1996: 20). Mechthild Albert (1999) ha computado la existencia de 170 novelas sobre la Guerra Civil y el franquismo solo para la década entre 1975 y 1985 y David Rey (2003) habla de la producción de unas cien películas sobre este tema entre 1975 y 2002. El teatro, por su parte, ha apor-

1 El título auténtico de la ley reza: “Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución y violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura” (cf. Aguilar Fernández 2008: 86).

2 En los últimos años, la literatura sobre el pacto de silencio y la política del consenso de la transición ha aumentado mucho. Además de los varios estudios de Aguilar Fernández y Juliá cf. también Morán (1991); Macher (2002); Luengo (2004); Bernecker (2005); Bernecker/Brinkmann (2006: 229ss.); Brinkmann (2008).

tado –a pesar de que haya perdido mucho de su antigua importancia en la cultura actual– unas sesenta obras sobre el tema entre 1975 y la actualidad. Solo durante los ocho años de la transición se crearon una buena docena de textos dramáticos sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista. Al contrario del cine y, sobre todo, de la novela, en el teatro este tema se ha estudiado muy poco. En Gießen constituye un núcleo central de nuestra investigación de la que quisiéramos presentar algunos resultados en la presente contribución.³

Los textos literarios constituyen un medio privilegiado en la construcción de memorias e identidades colectivas. Contribuyen a esta construcción no solo por la configuración de los acontecimientos históricos y de los personajes dramáticos, sino también por procedimientos puramente estéticos, como la estructura de la acción ficticia, la semantización del espacio y la configuración particular del tiempo. Además, son capaces de ofrecer distintas versiones de la reconstrucción del pasado y diferentes modelos de rememoración e identidad. La literatura de la memoria, sobre todo, es capaz de construir modelos de memoria colectiva alternativos, que expongan visiones y experiencias marginales o suprimidas por el discurso oficial. Puede contribuir a la estabilización o a la deconstrucción de la memoria dominante y apoyar la formación de memorias particulares y marginales. De esta manera, los textos literarios contribuyen activamente al proceso dinámico de la construcción de la memoria e identidad colectivas de los distintos grupos de una sociedad (Nünning 2005: 49ss.; Neumann 2005: 119ss.). Todas estas funciones de las ficciones de la memoria pueden encontrarse también en los textos de la transición que, de esta manera, prepararon el camino al auge general de la rememoración de la Guerra Civil y de la dictadura franquista desde los últimos años del siglo XX.

Es bien conocida –y se muestra también en varias contribuciones del presente volumen– la relación estrecha entre el proceso de la memoria y la narración. La rememorización se realiza a través del acto de la narración. Hacer memoria es narrar. Es una de las razones por las que la novela es el género literario predilecto de la memoria. Por otro lado, no puede sorprender el hecho que el teatro de la memoria muchas veces manifieste un carácter evidentemente narrativo. En obras

3 Un buen panorama del teatro de la transición se encuentra en Pérez (1993); de Toro/Floeck (1995: sobre todo 1-46); Aznar Soler (1996); Paco (2004).

como *El álbum familiar* (1982),⁴ de José Luis Alonso de Santos, *Yo fui actor cuando Franco* (1990), de Ignacio Amestoy Egiguren, *En igualdad de condiciones* (1995), de Pilar Pombo, o *Perfume de la memoria* (1989/1999), de Miguel Murillo, los protagonistas cuentan sus memorias a sí mismos o a otros personajes. También en obras como *Carta de amor* (1998), de Fernando Arrabal, o *Las manos* (1999), de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe, la predominancia de la memoria narrada es obvia. Por otro lado, el teatro –por su doble carácter de texto dramático y texto escénico– posee rasgos particulares que lo distinguen de los géneros narrativos propiamente dichos. Entre ellos cuatro nos parecen de importancia primordial para la configuración del tema de la memoria: la rememorización en un acto colectivo en el edificio teatral, la representación directa y sin mediación narrativa, la simultaneidad espacio-visual de los hechos recordados y, sobre todo, la integración de todos los sentidos del espectador mediante la utilización de los signos teatrales no verbales.

En *Las manos* los actores sirven a los espectadores en una pausa del espectáculo bebidas y platos típicos de la época teatralizada; en *El álbum familiar* las fotografías y los otros objetos de memoria no solo se mencionan como en la novela *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, sino que los espectadores pueden verlos con sus propios ojos; en *El arquitecto y el relojero* (1999), de Jerónimo López Mozo, los objetos como la vieja Olivetti, los quince juegos de esposas o los miles de fichas con las fotos de los detenidos muestran no solo a los invitados de la inauguración del edificio restaurado de la antigua Casa de Correos de la Puerta del Sol, sino también a los espectadores, la función del mismo edificio bajo la dictadura de Franco; en *Perfume de la memoria* los espectadores pueden sentir el olor de las mimosas sobre el ataúd del padre que provoca en el hijo el proceso de una rememorización amarga; y en *Imagina* (2001), la segunda pieza de la *Trilogía de la juventud* de Fernández, Pallín y Yagüe, las canciones que marcan la atmósfera y el espíritu de la época representada no solo se citan como en *El jinete polaco*, sino que se oyen en la sala del tea-

4 Siempre que se mencione una obra por vez primera en este artículo, se indicará el año del estreno o, si se trata de una obra sin estrenar, el año de la publicación correspondiente.

tro. Los cuatro aspectos contribuyen a crear en el acto de la representación teatral una atmósfera de autenticidad, de densidad y de impacto emocional. No es sorprendente que en la mayor parte de las obras las historias contadas, en parte, se teatralicen en forma de retrospectivas sobre el mismo escenario. El teatro de la memoria se caracteriza por su doble carácter dramático-teatral y narrativo –y también, en algunos casos como *Carta de amor*, de Fernando Arrabal, *Père Lachaise* (2002), de Itziar Pascual, o *2004 (Tres retratos, tres paisajes y una naturaleza muerta)* (2004), de Carlos Marquerie– por su carácter poético-lírico. También el teatro se abre cada vez más a otros géneros.

2. De la cultura del consenso a la revisión crítica

El famoso ‘pacto de silencio’ no produjo nunca una amnesia colectiva. Todo lo contrario, en los años de la transición la producción de obras teatrales sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista fue –con más de una docena de piezas– relativamente elevada. Pero los efectos de la cultura del consenso y de la política de la reconciliación que –en palabras de Santos Juliá (2004: 462)– vino a ser “como un relato que liquidaba todos los grandes relatos”, no quedaron sin repercusión en los escenarios. En primer lugar, se puede constatar que los dramaturgos de la Generación Realista y los representantes del Nuevo Teatro Español y de sus adeptos más jóvenes, que bajo la dictadura franquista habían llevado una lucha difícil contra la censura, no pudieron alcanzar el éxito esperado después de la muerte de Franco. Alfonso Sastre –con excepción del drama histórico *La sangre y la ceniza* (1965)– siguió sin estrenar. Las obras de López Mozo *Guernica* y *Anarchía 36*, escritas en 1969 y 1971, solo fueron estrenadas en 1989. Los dramas *Última batalla en El Pardo* (1976), de José María Rodríguez Méndez, que consistía en un diálogo entre los dos generales Francisco Franco y Segismundo Casado, y *Como reses* (1979), varios cuadros sobre la historia nacional desde la guerra de Marruecos hasta el final de la Guerra Civil, escritos por Luis Matilla y López Mozo, solo se estrenaron en 1991 y 1987, respectivamente. El drama *Volverán banderas victoriosas* (1977), que trata de la actitud complicada que los miembros de distintas generaciones de la transición muestran frente a la Guerra Civil, de Antonio Martínez Ballesteros, no se ha estrenado hasta hoy en día. En la mayoría de los casos, la falta de interés o de

medios financieros impidió una realización escénica. Solo en el caso curioso de la obra de Albert Boadella *La torna* (1977) intervino la censura –todavía en vigor antes de la promulgación de la Constitución en 1978– a solicitud de los militares, y es bien sabido que Boadella solo pudo sustraerse a la detención por la huida a Francia.

Solo Antonio Buero Vallejo, ya bajo la dictadura franquista un dramaturgo emblemático, pudo estrenar sus antiguas y sus nuevas obras, pero él también tuvo que sufrir las consecuencias de la política de la reconciliación. Su drama *Jueces en la noche* (1979) que contiene una dura crítica de la desmemoria colectiva, de la ley de amnistía general de 1977, del oportunismo político y de la influencia de los franquistas y los representantes del nacionalcatolicismo conservador en el gobierno de la transición, fue estrenado en 1981, pero no fue recibido por la crítica teatral con mucho entusiasmo, lo que explica Mariano de Paco (2007: 34) por los efectos de la política del consenso. Por el contrario, obras que representaban el franquismo desde una perceptiva sainetesca y que propagaban como mensaje principal una condena de la guerra en general –como *Historia de unos cuantos* (1971), de Rodríguez Méndez– pudieron estrenarse sin problemas en los años de la transición. Lo mismo vale también para obras de los dramaturgos nuevos que criticaron tanto el franquismo como el oportunismo político de la transición desde una perspectiva satírico-paródica –como en el caso de *Tu estás loco, Briones* (1978), de Fermín Cabal– o desde una perspectiva subjetiva y puramente privada –como en *El álbum familiar*, de Alonso de Santos (Floeck 2006: 194-198). La obra con más éxito fue, sin embargo, *Las bicicletas son para el verano* (1982), de Fernando Fernán-Gómez, cuya modelación de la Guerra Civil desde la perspectiva privada de los miembros de dos familias de la pequeña y media burguesía y cuyo alegato en favor de la paz y de la reconciliación de los dos bandos correspondía perfectamente a la política del consenso de la transición (Floeck 2006: 192-194).

Curiosamente, en los primeros años del gobierno socialista no se estrenó ninguna obra teatral sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista. La situación cambió solo con el inmenso éxito de *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, en 1987, cuyo efecto todavía aumentó por la versión cinematográfica de Carlos Saura tres años más tarde. Sanchis había escrito su drama en 1986 con ocasión del cincuentenario del alzamiento militar de 1936, para recordar las consecuencias de

este trágico acontecimiento nacional (Sanchis Sinisterra 1991: 136). Con esta obra Sanchis se dirige contra el proceso de la desmemorización y utiliza el teatro conscientemente como medio de la rememoración. Como la protagonista reconstruye a través del acto de rememoración su identidad individual, la sociedad española podrá reconstruir su identidad colectiva, enfrentándose con la realidad de su pasado traumático. *¡Ay, Carmela!* es una obra contra el olvido y el ‘pacto de silencio’ de la transición (Aznar 1990: 254; Floeck 2006: 198-204). A través de Carmela Sanchis Sinisterra tematiza directamente la política del olvido y de la desmemoria dejándola fundar en “el otro mundo” un club “para hacer memoria”, “porque los vivos”, como explica a Paulino, “en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo” (Sanchis Sinisterra 1991: 261).

Con *¡Ay, Carmela!* empieza en el teatro español no solo el *boom* de la recuperación de la memoria, sino también el proceso de una revisión crítica de la historia nacional reciente en el teatro español actual. Desde 1987 se han estrenado en España más de 40 obras sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista. Entre sus autores figuran gran parte de los dramaturgos más conocidos de la España democrática como Fernando Arrabal, Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra, Ignacio Amestoy, José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Carlos Marquerie o Laila Ripoll.

3. Del drama histórico al teatro de la memoria

Nos limitaremos a enumerar algunos aspectos que distinguen estas obras del antiguo modelo del drama histórico tal como Buero Vallejo lo creara a finales de los años cincuenta. José Sanchis Sinisterra fue también el primero en proponer la noción de “teatro de la memoria” para este nuevo modelo dramático. Sus rasgos específicos se parecen no solo a los que Mechthild Albert había elaborado ya en 1999 para la novela de la memoria, sino también a las características ideológicas y estéticas de la postmodernidad. Estas características pueden resumirse en una tendencia a la despolitización, a la plasmación multiperspectivista, a la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y estructura abierta de la acción dramática, a la complejidad de las estructuras espacio-temporales y a la pluralidad de los lenguajes dramátu-

gicos. El teatro de la memoria muestra su preocupación por el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva, pero rechaza cualquier tipo de comprensión totalitarista de la historia y se dirige contra la visión maniqueísta de la generación anterior dejando al lector/espectador la tarea de participar activamente en la construcción de un sentido. Es un teatro de la duda que se hace preguntas sin dar soluciones totalitaristas. Pero, a pesar de su escepticismo ideológico y su carácter lúdico, manifiesta un auténtico compromiso ético frente a la historia reciente, que sirve a los autores para comprender su presente y construir un futuro mejor. Sobre todo, lo que caracteriza tanto la novela como el teatro de la memoria es la profunda reflexión metaficcional de las posibilidades y del proceso de reconstrucción de la realidad pasada. Los autores muestran a sus protagonistas en el difícil intento de hacer memoria de su propio pasado para reafirmar o reconstruir de esta manera su propia identidad personal. De la multitud de las memorias e identidades individuales nacen la memoria y la identidad colectivas que dan a una sociedad la posibilidad de construir su propio futuro y de evitar caer en la repetición de su propio pasado.

4. El corpus: pluralidad de temas y autores

Después de haber resaltado el alto grado de entrelazamiento del teatro de la memoria en el panorama memorial de la España democrática y de haber esbozado los rasgos más característicos del discurso memorialístico teatral, cabe adentrarnos en una descripción más detallada del corpus en cuestión. Contamos alrededor de sesenta obras, todas escritas o estrenadas después de 1975 y en lengua castellana,⁵ que evocan los dos capítulos más oscuros y polémicos de la historia reciente de España: la Guerra Civil y el franquismo. Antes de llevar a cabo una presentación cronológico-cuantitativa, nos interesa indagar en dos cuestiones relacionadas con el corpus, es decir, por una parte, en qué medida es de importancia la selección del período histórico y, por otra, hasta qué punto juega un papel el género del autor.

5 Textos dramáticos en vasco, catalán o gallego –como *Quan la ràdio parlava de Franco* (1979/1980), de Josep María, *Passio: Final d'estiu amb tempesta* (1992), de Francesc Lucchetti, *Un bou ha mort Manolete* (2003), de Llorenç Capellà, *O heroe* (2005), de Manuel Rivas– no han podido ser considerados. El específico estudio del teatro de la memoria en las lenguas regionales españolas sería, sin lugar a dudas, un desiderátum de alto interés.

En cuanto a las épocas históricas presentadas en los dramas, es imposible hallar un esquema específico en el corpus, las combinaciones temáticas destacan por su carácter múltiple y heterogéneo: más de la mitad de las obras nos habla de la contienda fratricida al igual que más de la mitad del pasado dictatorial, aproximadamente una tercera parte trata estas dos épocas históricas al mismo tiempo. El período de la transición y/o de la actualidad aparece, además, en casi el cincuenta por ciento de los casos, introduciendo así un nivel temporal de partida o referencia desde el cual se inicia, por ejemplo, el viaje al pasado de un protagonista-narrador, un viaje memorialístico que desemboca en la escenificación de los recuerdos, tan típica del *memory play*.⁶ Ni que decir tiene que, en los dramas sobre el franquismo, la dicotomía entre el bando vencedor y el vencido es omnipresente; no obstante, la gran mayoría de los textos dramáticos retoma temas, contenidos y problemas de los oponentes y las víctimas franquistas, reivindicando aquellas memorias que fueron marginadas y silenciadas durante cuarenta años. Parece salir a la luz, en el discurso dramático-teatral, una falta de legitimación para escribir y llevar a escena ficciones memorialísticas presentadas desde la perspectiva y la voz de partidarios, agresores o verdugos del régimen. Aquellas pocas obras que adoptan esta perspectiva ponen de relieve, sobre todo, el carácter desfasado al igual que el fracaso de la ideología franquista en tiempos democráticos. En este contexto, podemos citar el ya mencionado ejemplo de *Jueces en la noche*, de Buero Vallejo; *Tú estás loco, Briones*, de Fermín Cabal; o *Trampa para pájaros*⁷ (1990), de José Alonso de Santos; la rebelión de los protagonistas de estas últimas dos piezas –en el primer caso un fiel seguidor del antiguo régimen, en el segundo caso, un policía edu-

6 El *memory play* constituye un subgénero dramático que, según una definición de Brian Richardson, es “a partially enacted homodiegetic narrative in which the narrator is also a participant in the events he or she recounts and enacts” (Richardson 2001: 682). Por lo tanto, este término enfatiza, ante todo, a nivel formal una determinada composición dramática y no rivaliza, en ningún momento, con nuestro término genérico del teatro de la memoria. Entre los *memory plays* más conocidos figuran, por ejemplo, *Travesties*, de Tom Stoppard, *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, *Old times*, de Harold Pinter, o *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett.

7 La obra acaba de reestrenarse bajo la dirección del propio Alonso de Santos con Juan Alberto López y Manuel Bandera, el 30 de enero de 2009, en el Teatro Alameda, de Málaga.

cado y formado en la época franquista–, acaba con el desenlace mortal de ambos.

Si arriesgamos otra mirada escudriñadora al corpus, considerando esta vez cuestiones de género, nos revelará que las dramaturgas y sus obras ocupan aproximadamente el veinte por ciento de las obras registradas y de los veintisiete autores en total, contando las dos colaboraciones entre ambos sexos en la *Trilogía de la juventud y Presas* (2005), de Ignacio del Moral y Verónica Fernández. La práctica teatral confirma, pues, la tesis de que, como en la producción dramática en general, el teatro de la memoria en el caso concreto de España ha sido y sigue siendo un género de conotaciones prioritariamente masculinas, que no incita particularmente a las (jóvenes) dramaturgas a buscar una voz explícitamente femenina en el espacio teatral. A nivel temático, si bien hay ciertas obras de (co-)autoría femenina donde predominan las protagonistas –como en *En igualdad de condiciones*, de Pombo; *Presas*, de Moral/Fernández; *Las republicanas* (1984), de Teresa Gracia; o *El día más feliz de mi vida* (2004), de Laila Ripoll–, tenemos que admitir que existen igualmente obras con un reparto más equilibrado (por ejemplo, *Trilogía de la juventud* (2001ss.), de Fernández/Pallín/Yagüe; *Père Lachaise*, de Pascual; *Que nos quiten lo bailao* (2004), de Laila Ripoll). Es más, no son pocas las obras de dramaturgos masculinos que escenifican las historias o memorias de protagonistas y personajes femeninos, lo que es el caso en *Pasionaria* (1994), de Ignacio Amnestoy Egiguren; *Soliloquio de grillos* (2003), de Juan Copeite o *Entrañas* (2005), de Diego Lorca y Pako Merino. Dejando aparte quizá *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (1982), de Lidia Falcón o *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo, “en la que se habla de condición femenina, de tolerancia y de amistad entre dos mujeres muy distintas, con el telón de fondo de la guerra civil española de 1936” (Serrano 1999), no se percibe un especial afán de tocar explícitamente cuestiones de género. El teatro de la memoria de autoría femenina parece, pues, negarse a limitarse a representar únicamente temas estrictamente ‘femeninos’.

A nivel estético, las dramaturgas destacan, igual que sus coetáneos, sobre todo por una gran variedad de lenguajes dramáticos. Dejando a Yolanda Pallín y Verónica Fernández aparte, tendríamos una amplia gama de discursos dramáticos de la memoria, unos rasgos estético-formales que, más que fruto del género femenino de las autoras,

son particularidades personales que se reflejan en toda la obra dramática de cada una de ellas. Lo que tanto autoras como investigadores teatrales afirman para la producción dramática en general, cobra por lo tanto validez igualmente –o incluso aún más– para el discurso dramático de la memoria: resulta, por el momento, muy difícil encontrar un denominador común específicamente femenino en el teatro de la memoria.⁸

5. Periodización

Ante cualquier tipo de corpus surge tarde o temprano la cuestión de una posible clasificación de los textos correspondientes. Se ofrecen diversas formas de ordenar nuestros textos dramáticos, por ejemplo, según criterios temáticos, estético-formales, funcionales o cronológicos. En este caso, no son solo la heterogeneidad de los temas abordados, la pluralidad de los lenguajes dramáticos y la variedad de los potenciales memorialísticos los que desaconsejan una ordenación según estos parámetros, sino que también resulta harto reveladora la repartición cuantitativa de los estrenos y/o publicaciones de las obras a nivel cronológico, exponiendo claramente la interacción del discurso dramático-teatral con el panorama político-memorialístico. De ahí que podríamos distinguir tres fases que corresponderían, *grosso modo*, a la periodización político-gubernamental en la España democrática, con algunos cambios y leves desfases. Entre 1975 y 1982, se estrenaron en total el veinte por ciento de las obras del teatro de la memoria. Después de unos años en blanco no se reinicia, como ya se ha mencionado, la producción dramática sobre la memoria histórica hasta el estreno de *¡Ay, Carmela!* en 1987; en los siguientes tres años solo se dieron a conocer en total cuatro obras más. Las tres cuartas partes restantes del corpus corresponden a la última fase que, a diferencia del cambio político en 1996, ya comienza en 1993. En este período destaca el año 1999 con un total de nueve producciones teatrales, curiosamente de nuevo con un año de anterioridad en comparación con el comienzo del *memory boom* en España, lanzada por Emilio Silva y sus esfuerzos por promover las exhumaciones de las fosas comunes en el país. En 2004 y 2005, al inicio del primer mandato del actual presi-

8 Para indagar más en la temática de las dramaturgias femeninas en el teatro de la memoria cf. Floeck/Fritz/García Martínez (2008).

dente Zapatero, se registra igualmente otro pequeño auge con diez obras estrenadas. De ahí que podamos alimentar la hipótesis general del teatro como medio y vehículo artístico de la memoria colectiva que cubre la carencia de políticas de la memoria por parte de las instituciones oficiales.

5.1 *Consenso e identificación (1975-1982)*

La primera fase, desde la muerte de Franco hasta la llegada de los socialistas al poder, ya ha sido caracterizada en el segundo capítulo de este artículo como un período en que los éxitos teatrales corresponden a la política oficial de la reconciliación y del consenso: mientras que el tono satírico-paródico (Fermín Cabal), subjetivo-onírico (José Luis Alonso de Santos) y privado-reconciliador (Fernando Fernán-Gómez) a la hora de abordar el pasado bélico y dictatorial sobre las tablas convencen tanto al público como a la crítica, no parece haber llegado todavía el momento para las pinceladas críticas al oportunismo político y a la permanencia de estructuras franquistas en la transición que nos ofrece Buero Vallejo con su *Jueces en la noche*. A nivel temático, predominan, por una parte, la presentación de las influencias de la Guerra Civil y de la dictadura en la vida privada y cotidiana de familias pequeño- y medioburguesas, o dicho en otras palabras, se evoca y se apela a las memorias familiares, aquel único refugio donde pudieron sobrevivir los recuerdos de los vencidos. Por otra parte, el género biográfico goza de cierto interés, llevando a escena las historias, salpicadas con elementos ficcionales, de la vida de personajes famosos como de Nicolás Franco (por Salóm) o García Lorca (por Rial y Píriz-Carbonell). Una voz explícitamente femenina y feminista se alza con la ya mencionada obra *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*, de Lidia Falcón, un recorrido, con tintes musicales, por el tema de la condición de las mujeres, cruzado con la problemática de las clases sociales, en la Ciudad Condal en el siglo XX que cierra justamente el 14 de abril de 1981.

A nivel estético-formal, resulta revelador que nos encontramos con casi toda la gama de posibles modos de presentación dramáticos: en algunas obras –como en los dramas de Fernán-Gómez y Salóm– impera la representación escénica en su forma pura; otros dramas optan por una concepción compuesta por un marco temporal extradiegético.

tico en el presente y la escenificación intradiegética de las memorias del/de la protagonista, una concepción, típica del *memory play*, que pone de relieve la importancia de la referencia al presente correspondiente para todo proceso memorial. Este juego con diferentes niveles temporales y saltos retrospectivos no siempre está tan claramente marcado como en el caso de la obra de la única dramaturga de esta fase; parece existir ante todo un especial interés por experimentar con las posibilidades de representar teatralmente procesos de conciencia (Buero Vallejo), de sueños (Alonso de Santos, Cabal) o de alucinaciones (Cabal). En cuanto al potencial y las funciones memorialísticas de esta fase, hallamos de nuevo un abanico amplio: desde la reivindicación de figuras emblemáticas anteriormente silenciadas y marginadas como la de Lorca, pasando por la función terapéutica que desempeñan los viajes hacia el pasado recordado por los personajes dramáticos, unos viajes hacia las memorias familiares que cobran un valor representativo, y de ahí identificatorio, en particular para la generación de los niños de la guerra, presentes en el público, hasta el papel afirmativo de la política de la transición, abogando por el consenso y la reconciliación también sobre las tablas.

5.2 Crítica y reconciliación (1987-1990)

La fase intermedia se abre, como ya hemos visto, con el éxito rotundo de *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, en 1987; al mismo tiempo, es la etapa que abarca el menor número de obras sobre la memoria histórica. Sin embargo, representa, sin lugar a dudas, un importantísimo paso en la evolución del teatro de la memoria, puesto que rompe explícitamente con el ‘pacto de silencio’, al denunciar las políticas del olvido y del silencio y reivindicar la necesidad y el deber de la rememoración y del recuerdo. Merece la pena volver a aquel club que Carmela, protagonista en el drama de Sanchis, quiere fundar en el otro mundo y profundizar en sus objetivos:

Carmela.— Pues para hacer memoria. [...] Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...

Paulino.— ¿Para qué?

Carmela.— Para recordarlo todo.

Paulino.— ¿A quién?

Carmela.— A nosotros... y a los que vayáis llegando [al otro mundo]... (Sanchis Sinisterra 1991: 261).

Si bien queda patente, en esta cita, el afán de luchar contra el silencio y de rescatar los contenidos de la memoria colectiva del olvido, y todo esto mediante la narración y el recuerdo llevados a cabo en el seno de una comunidad –o sea del “club”–, resulta reveladora la absoluta falta de cualquier indicio que nos pudiera guiar hacia la opción de exigir reparaciones morales, económicas o jurídicas o incluso de dar rienda suelta a actitudes vengativas. Más que una comisión de la verdad, el club de la memoria ideado por Paulino representa una comisión de la reconciliación, un lugar donde la voluntad de comprender y dar sentido a lo ocurrido en el pasado es fruto de la necesidad básica del ser humano de hacer memoria, una necesidad indispensable para consolidar una comunidad y para garantizar la transmisión de conocimientos a nivel intergeneracional. Por lo tanto, sí a la crítica y ruptura con el ‘pacto de silencio’, pero al mismo tiempo también sí al discurso del consenso y de la reconciliación que resuena como *leitmotiv* en casi todas las obras del teatro de la memoria. Este enfoque crítico y reivindicativo subyace igualmente en las demás obras de los tardíos ochenta, menos quizá en *Guernica y después* (1990), de Francisco Torres Monreal, la que presenta una visión festiva y pictórica de las obras de Picasso con especial atención al cuadro dedicado al bombardeo de Guernica, más marcadamente en la ya mencionada *Trampa para pájaros*, de Alonso de Santos y, en particular, en *Siete hombres buenos* (1990), de Juan Mayorga, una ficción sobre el gobierno republicano en el exilio en tono paródico-satírico. De especial interés es, en este contexto, la primera parte *Perfume de mimosas* (1989) que, junto con la segunda parte *El pájaro de plata* (1999), compone la bilogía *Perfume de la memoria*, del extremeño Miguel Murillo (ambas publicadas en una sóla edición en 2001). Aquí ya se adelanta, en cierta medida, lo que será una de las grandes líneas de la última fase: las memorias de determinados grupos y colectivos marginados y silenciados durante el franquismo. En este caso concreto, se cruzan el tema de la memoria histórica y la identidad homosexual en tiempos dictatoriales, aunque este *memory play* no tematiza tanto “[l]a represión estatal de los homosexuales de antaño [...], es más bien la opresión identitaria ejercida por las estructuras familiares la que es denunciada sobre las tablas” (García Martínez 2008: 293). El protagonista Víctor, de adulto una cantante y transformista existosa, emprende un viaje al pasado familiar y logra finalmente superar a los fantasmas opresores de anta-

ño, una victoria memorialística e identitaria que da a este proyecto una nota reconciliadora y esperanzadora.

5.3 *Contra-memorias, post-memoria y meta-memoria (1993-hoy)*

La producción dramática ha conocido, en esta última fase, una verdadera explosión de obras que pueden cobijarse bajo el alero del teatro de la memoria, una explosión dramático-teatral que anticipa en los años 90 el posterior *boom* de la memoria que invadirá los discursos públicos y políticos a partir del nuevo milenio. Como ya se ha aludido en la descripción de la fase bisagra, perdura y se intensifica la tendencia hacia un teatro comprometido que reivindica, abiertamente, los procesos y las necesidades de la memoria histórica, minando, de esta manera, el ‘pacto de silencio’, al menos en y desde el ámbito literario-teatral. En las casi cuarenta obras, de las que, lógicamente, no nos podemos ocupar detalladamente en este artículo, destacan dos coordenadas fundamentales. Por una parte, asaltan nuevos agentes memoria-lísticos los escenarios, es decir cobran mayor presencia las víctimas colectivas e individuales del franquismo al igual que la generación de los nietos, crecidos y educados en la democracia. Por otra, podemos observar cada vez más obras del teatro de la memoria que reflexionan sobre los problemas y los obstáculos, sobre los límites y las posibilidades inherentes al funcionamiento y los procesos de la memoria histórica.

Empecemos con el primer cambio que se patentiza en los personajes dramáticos. En el centro de esta fase, hallamos, en primer lugar, las voces de las víctimas colectivas, aquellas víctimas torturadas, perseguidas y silenciadas por el régimen franquista: como, por ejemplo, las mujeres en las cárceles franquistas en *Presas* o *En igualdad de condiciones*; los huérfanos en los hogares del Auxilio Social en *Los niños perdidos* (2005b), de Laila Ripoll; los muertos anónimos en las fosas comunes en *Soliloquio de grillos*; o exiliados, topes y víctimas del régimen en *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002), de José Sanchis Sinisterra. Estos textos, que albergan las contra-memorias franquistas, se caracterizan por una gran pluralidad de lenguajes dramáticos: desde el juego complejo con niveles temporales en las obras de Pombo y Copete hasta las estructuras corales y fragmentadas en Sanchis y del Moral, desde la escenificación de la conciencia y de la

memoria del protagonista en *Los niños perdidos* hasta la representación ilusionista de la acción dramática en *Presas*. El denominador común de estas obras está, a nuestro parecer, no solo en la función didáctica de informar al público español sobre estos ‘capítulos oscuros’ de la historia reciente nacional. Es más, hay un posicionamiento claramente comprometido, un compromiso ético que lucha contra la desmemoria, reivindicando una mayor presencia y una rehabilitación –al menos moral– de la memoria colectiva de los vencidos en el discurso memorialístico oficial en España.

Como otra innovación a nivel de los agentes memoriales, toma, en segundo lugar, el relevo la generación de los nietos, es decir las jóvenes generaciones de la España democrática. Aquellos representantes formarían parte de lo que Marianne Hirsch ha denominado *postmemory*. Este concepto –y por lo tanto también los personajes dramáticos en cuestión– se distinguen de los testigos contemporáneos por su distancia generacional y por haber tenido un contacto no directo, sino ya mediato con el pasado reciente.⁹ En muchos de los textos dramáticos de esta fase nos encontramos con protagonistas jóvenes que vuelven la mirada hacia el pasado reciente, buscando sus raíces identitarias, con el fin de obtener una mayor comprensión de la sociedad y realidad contemporáneas. Este camino se suele concretizar en una búsqueda, una búsqueda –a veces con tintes nostálgicos– del abuelo republicano, como en *Père Lachaise* y en *Entrañas*, o en una indagación sobre la represión de un grupo de republicanos en *El jardín quemado* (1997), de Juan Mayorga. Durante estos viajes hacia atrás, el pasado invade el presente, incorporando a los muertos como personajes-fantasmas, evocando espacios –en términos de Foucault– heterotópicos¹⁰ como el cementerio (*Père Lachaise*) o la psiquiatría (*El jardín quemado*) y también derrumbando a veces la cuarta pared en diversos juegos meta-teatrales.

Aparte de estos nuevos agentes memoriales, se advierten, a nivel temático, igualmente ciertos matices nuevos, sin que se abandone la

9 Dice Hirsch (2002: 22): “In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation.”

10 Para más información sobre el concepto de las ‘heterotopías’ cf. Foucault (1967).

modelación de cuestiones memorialísticas de índole más ‘clásico’, como, por ejemplo, historias biográficas (por ejemplo, las obras de Ignacio Amestoy Eguiguren sobre La Pasionaria y Dionisio Ridruejo), acontecimientos y vivencias de la Guerra Civil (por ejemplo, *Misión al pueblo desierto* (1999), de Buero Vallejo; *Armengol* (2005), de Miguel Murillo), el exilio (por ejemplo, *Que nos quiten lo bailao* o el proyecto *Guardo la llave* (1999) de Fernández), la vida cotidiana bajo la dictadura (por ejemplo, *Las manos* o el gran éxito en el sector comercial *El florido pensil* (1996), basado en la obra homónima de Andrés Sopeña Monsalve) o, curiosamente, siguiendo el camino emprendido por *¡Ay, Carmela!*, la vida de los artistas en tiempos dictatoriales (por ejemplo, *El olvido está lleno de memoria* (2003), de Jerónimo López Mozo). Sin embargo, muchos ejemplos no constituyen tanto obras donde predomina la representación artística de la Guerra Civil o el franquismo en sí, sino que constituyen más bien dramas sobre el recuerdo del enfrentamiento fratricida y de la época dictatorial visto desde el presente, unos dramas memorialísticos donde la plasmación de diferentes niveles temporales cobra un papel importantísimo.

Se tematizan, pues, por un lado, problemas y obstáculos que la generación de los nietos tiene que abatir al rebuscar en tiempos pasados: la protagonista de *Entrañas*, una joven catalana treintañera que acaba de recibir la noticia de que espera un hijo, decide, por ejemplo, lanzarse a la búsqueda del destino que sufrió su abuelo republicano, desaparecido durante la Guerra Civil, y tropieza con las cortapisas impuestas por las fastidiosas tramitaciones de los archivos en Ávila y Salamanca. Por otro lado, cuestiones específicas de las políticas de la memoria conquistan igualmente el escenario, así en *El arquitecto y el relojero*, de Jerónimo López Mozo, donde el edificio del reloj de la Puerta del Sol y su rehabilitación se convierte en el lugar y el objeto de un conflicto ficticio entre un veterano relojero y un arquitecto moderno, representantes de las dos posturas opuestas, la memoria y el olvido. *El volcán de la pena escupe llanto*, una pieza de teatro breve de Alberto Miralles, publicada en 1998 y sin estrenar hasta la actualidad, revela cómo los sectores políticos instrumentalizan la memoria de un maestro al que le han dado el ‘paseillo’ durante la Guerra Civil, vilipendiando o enaltecendo su recuerdo, según sus intereses. Estos y muchos ejemplos más constituyen un tipo de teatro que queremos llamar ‘meta-memorialístico’, ya que pone en escena, además de la mera

representación del pasado recordado, el hecho mismo de recordar y los problemas resultantes, pues la meta-memoria es la función que la memoria desarrolla al autopresentarse, al reflexionar sobre sí misma y sobre las estrategias que se utilizan para recordar u olvidar a nivel individual y colectivo.

6. Conclusión

En un primer paso, hemos mostrado en qué medida el general auge de las teorías de la memoria y la globalización del recuerdo asaltan la sociedad española contemporánea, contribuyendo de ese manera, además de otros factores específicamente peninsulares, al *boom* de la memoria en España. En el ámbito de la literatura de la memoria, hemos demostrado cómo confluyen elementos específicamente narrativos y específicamente dramático-teatrales en el teatro de la memoria y cómo convierten, así, el teatro en un lugar privilegiado para la formación y la reflexión sobre las memorias individuales y colectivas. De ese modo, se convierte el teatro de la memoria en una respuesta a la ausencia de políticas oficiales de la memoria en España, una respuesta estético-artística teñida de compromiso ético.

En un segundo paso, hemos perfilado las grandes líneas de las tres diferentes fases por las que pasa el teatro de la memoria desde la muerte de Franco: *grosso modo*, partiendo de la narración dramática de las memorias familiares e individuales así como del cumplimiento de los lemas del consenso y la reconciliación en la primera fase de la transición, pasamos por una revisión crítica del silencio oficial en la segunda fase bisagra, para llegar finalmente al apogeo donde no solo aparecen las voces de las contra-memorias franquistas y de las nuevas generaciones, sino que también se abordan cuestiones meta-memoria-lísticas.

Lo que Ulrich Winter afirma acerca de la revisión estética del pasado en la cultura memorativa española en general, es también aplicable, en gran medida, al discurso del teatro de la memoria: además de la falta de sentimiento de culpabilidad –aquí tendríamos una gran diferencia con el caso alemán–, sería sobre todo esa “mezcla de fatalismo lleno de humor y nostalgia, de horror y distancia crítica, de ironía y

pedagogía”¹¹ (Winter 2004: 632) la que determina lo específicamente español del discurso estético de la memoria. En lo que concierne el discurso dramático, podríamos añadir todavía, como tres claves más, los elementos narrativos, el *Leitmotiv* de la reconciliación y una visión altamente positiva del potencial memorativo que se atribuye a los procesos memoriales a nivel individual y colectivo. Esta visión positiva se traduce dramáticamente en los *happyends* ofrecidos por la mayoría de las obras, mientras que solo en las obras de Mayorga y de Fernando Arrabal se pone en tela de juicio ese potencial memorativo. Lo que llama, además, la atención es que en el teatro de la memoria está ausente casi por completo –salvo en los escasos casos mencionados– la visión de los vencedores. ¿Hasta qué punto podríamos hablar de un corsé memorial en el que se meten los dramaturgos a la hora de escribir sobre la memoria? Quizá, casi 35 años después de la muerte de Franco, sea simplemente todavía demasiado temprano para que la sociedad española pueda asumir una revisión verdaderamente equilibrada y normalizada del pasado reciente nacional, sin que se abran viejas cicatrices. Esperemos que, más temprano que tarde, se dé este próximo paso en la cultura de la memoria en la Península, tan necesario para una democracia estable, viva y plural, un paso que, seguramente, dejará también huella en la producción dramática española, introduciendo nuevos temas y lenguajes en el teatro de la memoria.

Bibliografía

Textos dramáticos

- Alonso de Santos, José Luis ([1982] 1992): *El álbum familiar. Bajarse al moro*. Ed. de Andrés Amorós. Madrid: Espasa Calpe.
- ([1990] 1991): *Trampa para pájaros*. Madrid: Marsó-Velasco.
- Amestoy Egiguren, Ignacio ([1990] 1993): *Yo fui actor cuando Franco. Mañana aquí, a la misma hora*. Pról. de César Oliva. Madrid: Fundamentos.
- (1994): *Dionisio Ridruejo. Una pasión española. ¡No pasarán! Pasionaria*. Pról. de César Oliva. Madrid: Fundamentos.
- Arrabal, Fernando ([1998] 2004): *Carta de amor. Vuela hacia Cecilia*. Madrid: SGAE.
- Boadella, Albert ([1977] 1978): “La torna”. En: *Pipirijaina*, separata, pp. 8-9.

11 Traducción de los autores.

- Buero Vallejo, Antonio ([1979] 1994): "Jueces en la noche. Misterio profano en dos partes". En: Buero Vallejo, Antonio: *Obras completas*. Vol. II. Ed. por Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe, pp. 1619-1714.
- (1999): *Misión al pueblo desierto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cabal, Fermín ([1978] ²1987): *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela??? Vade retro!* Madrid: Fundamentos.
- Copete, Juan (2003): *Soliloquio de grillos*. Mérida: De La Luna Libros.
- Falcón, Lidia (2002): "Las mujeres caminaron en el fuego del siglo". En: Falcón, Lidia: *Teatro feminista*. Ed. de John Gabriele. Madrid: Fundamentos, pp. 7-58.
- Fernández, Verónica/Moral, Ignacio del ([2005] 2007): *Presas*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Fernández, José Ramón (ed.) ([1999] 2005): *Guardo la llave. Memoria de un exilio*. Madrid: Teatro del Astillero.
- Fernández, José Ramón/Pallín, Yolanda/Yagüe, Javier G. ([1999] 2001ss.). *Trilogía de juventud*. I: *Las manos*. Madrid: SGAE, 2001. II: *Imagina*. Madrid: SGAE, 2002. III: *24/7 (veinticuatrohorasaldíasietedíasalasemana)*. En: <www.cuartapared.com> (31.05.2009).
- Fernán-Gómez, Fernando ([1982] ⁸1989): *Las bicicletas son para el verano*. Ed. de Eduardo Haro Tecglen. Madrid: Espasa Calpe.
- Gracia, Teresa (1984): *Las republicanas*. Valencia: Pre-Textos.
- López Mozo, Jerónimo ([1969] 1975): "Guernica". En: *Estreno*, 1, pp. 19-31.
- ([1978] 1978): "Anarchía 36". En: *Pipirijaina. Textos*, 6, pp. 10-59.
- (2001): *El arquitecto y el relojero*. Madrid: ATT.
- (2003): *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: ADE Teatro.
- Lorca, Diego/Merino, Pako (2005): *Entrañas*. Manuscrito.
- Marquerie, Carlos (2004): *2004 (Tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*. Madrid: Contextos.
- Martínez Ballesteros, Antonio ([1977] 1990): *Volverán banderas victoriosas: obra-documento en dos actos divididos en cuatro cuadros*. Madrid: Julia García Verdugo.
- Matilla, Luis/López Mozo, Jerónimo ([1979] 1980): *Como reses (Memoria de un Matadero)*. Madrid: Nuestra Cultura.
- Mayorga, Juan (1990): "Siete hombres buenos". En: Instituto de la Juventud (ed.): *Concurso de textos teatrales para jóvenes autores Marqués de Bradomín 1989*. Madrid: Instituto de la Juventud, pp. 97-185.
- (²2007): *El jardín quemado*. Introd. de Virtudes Serrano. Murcia: Universidad de Murcia.
- Miralles, Alberto (1998): "El volcán de la pena escupe llanto". En: Miralles, Alberto: *Teatro breve*. Madrid: Fundamentos, pp. 139-159.
- Murillo, Miguel ([1989/1999] 2001): *Perfume de la memoria*. Introd. de Gregorio de Torres Negrera. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2006): *Armengol*. Madrid: Teatro Español.

- Pascual, Itziar (2003): *Père Lachaise*. Madrid: AAT.
- Piriz-Carbonell, Lorenzo (1992): *Federico. Una historia diferente*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pombo, Pilar ([1995] 1999): *En igualdad de condiciones*. Introd. de Carmen Resino. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rial, José Antonio (1983): "La muerte de García Lorca". En: *Pipirijaina*, 23, pp. 73-144.
- Ripoll, Laila (2004): "El día más feliz de nuestra vida". En: Serrano, Virtudes (ed.): *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, pp. 407-421.
- ([2004] 2005a): "Que nos quiten lo bailao". En: *ADE Revista*, 105, pp. 65-78.
- (2005b): "Los niños perdidos". En: *Primer Acto*, 310, pp. 131-167.
- Rodríguez Méndez, José María ([1971] 2005): "Historia de unos cuantos". En: Rodríguez Méndez, José María: *Teatro escogido*. Vol. II. Madrid: ATT, pp. 173-227.
- Salóm, Jaime (1981): *El corto vuelo del gallo*. Barcelona: Grijalbo.
- Sanchis Sinisterra, José ([1987] 1991): *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!* Ed. por Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra.
- (2003): *Terror y miseria en el primer franquismo*. Ed. de Milagros Sánchez Arnosí. Madrid: Cátedra.
- Sopeña Monsalve, Andrés ([1996] 1994): *El florido pensil*. Barcelona: Crítica.
- Torres Monreal, Francisco (2001): "Guernica y después". En: Torres Monreal, Francisco: *Baudelaire maldito y otras obras*. Ed. de F. Cantalapiedra, Madrid: Fundamentos, pp. 133-149.

Estudios críticos

- Aguilar Fernández, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil*. Madrid: Alianza.
- (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.
- Albert, Mechthild (1999): "La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975". En: *Iberoamericana*, 23, pp. 38-67.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan (²1997): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Aznar Soler, Manuel (1990): "Grenztheater als Metatheater. José Sanchis Sinisterras *Teatro Fronterizo*: von *Ñaque* bis *¡Ay, Carmela!*". En: Floeck, Wilfried (ed.): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke, pp. 233-255.
- (1996): "Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)". En: Aznar Soler, Manuel (ed.): *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: CITEC, pp. 9-31.
- Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (eds.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Narr.

- Bernecker, Walther L. (2005): "Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien". En: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (eds.): *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Narr, pp. 9-23.
- Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören (2006): *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006*. Fulda: Graswurzelrevolution.
- Brinkmann, Sören (2008): "Die Rückkehr der Vergangenheit: Bürgerkrieg und Diktatur im öffentlichen Meinungsstreit". En: Bernecker, Walther L. (ed.): *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 109-132.
- Floeck, Wilfried (2006): "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente". En: Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 185-202.
- Floeck, Wilfried/Fritz, Herbert/García Martínez, Ana (eds.) (2008): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Georg Olms.
- Foucault, Michel (1967): "Des espaces autres. Hétérotopies". En: <www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (31.05.2009). En alemán: Foucault, Michel (1991): "Andere Räume". En: Barck, Karlheinz (ed.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektive einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, pp. 34-46.
- García Martínez, Ana (2008): "Memorias disidentes: identidad homosexual y (re-) construcción del pasado en *Perfume de la memoria*, de Miguel Murillo". En: *Barcarola*, 71/72, pp. 283-295.
- Halbwachs, Maurice (2002): *La mémoire collective*. Paris: Michel.
- Hirsch, Marianne (2002): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Humphrey, Richard (2003): "Literarische Gattung und Gedächtnis". En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: De Gruyter, pp. 73-95.
- Juliá, Santos (2004): *Historias de las Dos Españas*. Madrid: Taurus.
- López de Abiada, José Manuel (2004) (ed.): "Dossier: Memoria y transición española: historia, literatura, sociedad". En: *Iberoamericana*, 15, pp. 81-154.
- Luengo, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria*. Berlin: Walter Frey.
- Macher, Julia (2002): *Verdrängung um der Versöhnung willen? Die geschichtspolitische Auseinandersetzung mit Bürgerkrieg und Franco-Diktatur in den letzten Jahren des friedlichen Übergangs von der Diktatur zur Demokratie in Spanien (1975-1978)*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Morán, Gregorio (1991): *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.
- Neumann, Birgit (2005): *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*. Berlin: De Gruyter.

- Nora, Pierre (1984ss.): *Les lieux de mémoire*. 7 vols. Paris: Gallimard.
- Nünning, Ansgar (2005): "Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen". En: Bettina/Holm, Christiane (eds.): *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Narr, pp. 35-58.
- Paco, Mariano de (2004): "El teatro español en la transición: ¿Una generación olvidada?". En: *Anales de la Literatura Española*, 17, pp. 145-158.
- (2007): "Jueces en la noche, de Buero Vallejo: contexto, texto y recepción". En: *Estreno*, 33.1, pp. 29-37.
- Pérez, Manuel (1993): "La escena madrileña en la transición política (1975-1982)". En: *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 3-4 (número monográfico).
- Rey, David (2003): "Die Franco-Ära in der medialen Geschichtskultur Spaniens. Bürgerkrieg und Diktatur in Kino und Fernsehen seit 1975". En: *Jahrbuch für Europäische Geschichte*, 4, pp. 113-159.
- Richardson, Brian (2001): "Voice and Narration in Postmodern Drama". En: *New Literary History*, 32, 3, pp. 681-694.
- Romera Castillo, José (ed.) (2003): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Romera Castillo, José/Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (1999): *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- Sanchis Sinisterra, José (2002): "Una propuesta del autor". En: *Terror y miseria en el primer franquismo de José Sanchis Sinisterra. Cuaderno pedagógico*. Madrid: Teatro del Común, pp. 9-10.
- Serrano, Virtudes (1999): "Dramaturgas españolas de fin de siglo". En: *Matices*, 21 (<www.matices.de/21/21sautor.htm>; 14.11.2010).
- Toro, Alfonso de/Floeck, Wilfried (eds.) (1995): *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger.
- Winter, Ulrich (⁴2004): "Spaniens Intellektuelle: Eine neue Diskussionskultur und die Debatte um Identitäten und 'Erinnerungsorte' (1976-2002)". En: Bernecker, Walther L./Dirscherl, Klaus (eds.): *Spanien heute. Politik – Wirtschaft – Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 631-655.
- (ed.) (2006): *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Jochen Mecke

En busca de una estética postdictatorial: Guerra Civil y dictadura en las novelas de Isaac Rosa

1. Introducción

Cuando pasamos revista a las publicaciones recientes sobre la postdictadura en América Latina o sobre el “postfranquismo” en España, lo que primero llama la atención es el hecho de que, en la mayoría de los artículos y libros, la noción de “post” en “postdictatorial” o más bien “postdictadura” se interpreta muy a menudo en un sentido puramente temporal. En efecto, esta definición temporal está obviamente justificada, ya que, en general, el pasado reciente influye siempre sobre el presente.

Sin embargo, si esta noción puede quizás considerarse como operable en el contexto político, en el contexto cultural y literario, en cambio, el sentido del prefijo “post” es demasiado vago, ya que la dimensión temporal de la evolución cultural es, en general, no la corta duración de los acontecimientos políticos en la superficie del tiempo, sino la de *la duración larga*, la famosa “longue durée” según Fernand Braudel (1969) o de la *intrahistoria* según Miguel de Unamuno.¹ Una pregunta sencilla realza la diferencia: ¿Hasta cuántos años después de una dictadura se extiende la postdictadura? ¿10, 20 ó 50 años o más?

¹ De hecho, ya en 1895 Unamuno concibe la idea de una tradición viva que no existe solamente como mera representación del pasado, sino que constituye una verdadera presencia plena y viva en el presente, bajo la superficie de los acontecimientos históricos (Unamuno 1998: 63). Efectivamente, este concepto no está tan lejos de la teoría de la “longue durée” propagada por Fernand Braudel y de la “École des Annales”, o sea de la historia de las mentalidades que preconiza también una duración más larga de posturas, actitudes o comportamientos, que pueden permanecer a pesar de acontecimientos históricos que implicarían una ruptura con el pasado (Braudel 1969: 51ss.). Por consiguiente, se puede concebir a justo título una influencia más larga de una época dictatorial en los tiempos democráticos, a pesar de la ruptura que presupone la transición hacia la democracia.

Obviamente, en el dominio cultural y literario, la pregunta carece de sentido. Una simple fijación de la mera duración temporal no sirve de nada.

Lo que se impone, luego, es una definición no solo temporal o “extensional”, sino también “intensional” [sic!], que comporte un contenido semántico preciso. Desde esta perspectiva, la postdictadura no puede definirse solamente por una continuidad temporal entre la dictadura y la época después, sino también por la permanencia de una problemática. Según los modelos sugeridos por las teorías de la postmodernidad y del postcolonialismo, podríamos definir como “postdictadura” una época que, a saber, empieza después de la dictadura, pero que —a pesar de ser un sistema político diferente— todavía queda marcada por ella. La “postdictadura” presupone, luego, al mismo tiempo una ruptura con la dictadura y la continuidad de su influencia.

2. ¿Literatura postdictatorial?

Sin embargo, incluso si nos basamos en las precisiones mencionadas, al aplicar el término a la literatura, se perfila el peligro de una mera metonimia. Obviamente no todo lo que se publica después de la dictadura pertenece a la literatura postdictatorial. ¿Cuáles son por consiguiente los criterios de esta literatura? El rasgo más obvio, claro está, se manifiesta en el nivel temático. Forman parte de la literatura postdictatorial las obras escritas después de la dictadura que se refieren a esta última por su argumento, sus personajes o su tema. Pero esta definición puramente formal no es más que la base imprescindible para el verdadero desafío teórico: ¿existe una problemática estética que las obras postdictatoriales tengan en común?

Aquí se perfila una diferencia nítida entre, por un lado, la literatura escrita “durante” la dictadura y, por el otro, la literatura escrita después. Como lo ha demostrado Hans-Jörg Neuschäfer en su libro sobre *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, la represión moldea un discurso literario y cinematográfico bien determinado: la censura funge en este caso como articulación o placa giratoria entre el campo político y el campo literario (Neuschäfer 1991: 47ss.).² De hecho, el principio de la autonomía

2 Una traducción española de este libro fue publicada por la editorial Anthropos bajo el título *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro*

relativa que es constitutivo al campo literario y las imposiciones de la censura legan un objetivo paradójico a la literatura que consiste en verter una crítica de la dictadura que está proscrita dentro de la dictadura misma. ¿Cómo decir la verdad sin poder hacerlo? ¿Cómo ser auténtico, aunque la censura guíe la pluma? Esta exigencia paradójica ha generado toda una estética “contradictorial” con una abundante panoplia de técnicas literarias, como por ejemplo la alusión, la alegoría, la metonimia o el símbolo. El caso más interesante quizás sería el del *Pascual Duarte* de Camilo José Cela (2002) que convierte la problemática de la exigencia paradójica del discurso de la censura en el principio estético de la novela misma a manera de puesta en abismo.³

Pero si la noción de una literatura o estética contradictorial parece legítima y apropiada, ése no es forzosamente el caso de la literatura postdictatorial, ya que la supresión de la censura, por definición, no puede engendrar una estética determinada. De la determinación de la censura en el franquismo pasamos a la indeterminación completa de la expresión artística. Por lo tanto, la pregunta se hace más aguda: ¿En qué podría consistir un vínculo entre la dictadura y una literatura de la época después que justificara el epíteto de postdictatorial? Lo que se intentará de aquí en adelante es esbozar algunas líneas directivas para determinar lo que podría ser una estética postdictatorial. Para realizar este objetivo se ofrecen algunas obras de Isaac Rosa, ya que su caso es representativo y sintomático de algunas corrientes de la literatura postfranquista. En efecto, este autor ha escrito tres obras que se pueden considerar como una verdadera trilogía de la postdictadura: *La mala memoria*, de 1999, *El vano ayer*, de 2004, y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de 2007. En lo que sigue me concentraré en la primera y la última de las obras mencionadas.

y cine bajo el franquismo. Traducción de Rosa Pilar Blanco (Neuschäfer 1994). Para la censura en el postfranquismo cf. el artículo de Samuel Amell (1989).

3 En esto, la novela de Cela se inspira en el principio estético de la novela picaresca cuyo discurso está marcado por una crítica paradójica, ya que en las novelas picarescas las críticas dirigidas contra la sociedad se vuelven contra el pícaro mismo e incluso contra los principios o las bases de esta crítica misma (cf. Mecke 2000).

3. *La malamemoria* (1999)

A primera vista, *La malamemoria* parece ser una novela típica de la época postdictatorial sobre el tratamiento de la Guerra Civil en la dictadura franquista.⁴ La novela, situada en el año 1977, cuenta la historia de Julián Santos, un antiguo profesor de colegio convertido en periodista y escritor negro, a quien la viuda del recién fallecido político Gonzalo Mariñas quiere contratar para que escriba sus memorias. La redacción de esta falsa autobiografía se impone porque la viuda quiere embellecer el recuerdo oficial de su marido, comprometido con el régimen franquista y sospechoso de acciones deshonestas durante la Guerra Civil y la dictadura. Entre sus lecturas en la biblioteca de Mariñas, Santos encuentra, al azar, la foto de un pueblo llamado Alcahaz y se pone en marcha para visitarlo. Sin embargo, para su gran sorpresa nadie en la región parece conocer este pueblo. En la historia de esta búsqueda del pasado, Rosa intercala la historia de la ascensión social de Mariñas. Al fin y al cabo Santos descubre “la verdad sobre el caso Mariñas”: cuando éste era todavía joven, intentó violar a una muchacha en el pueblo de Alcahaz. Con el fin de hacer callar a los testigos de su crimen y de evitar un proceso y una condena inminentes mandó a la muerte a todos los hombres del pueblo. Las mujeres que se quedaron e incluso los niños de las generaciones siguientes convirtieron el hecho histórico en un mito del pueblo escondido para poder sobrevivir con la verdad disfrazada de “mentira literaria”.⁵

4 Para un primer panorama sobre el tema véase el artículo de Mechtild Albert sobre “La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975”. Mechtild Albert habla con razón de un cambio de paradigma hacia la novela metaficcional (cf. Albert 1999: 43). Una bibliografía muy extensa se puede encontrar en Bertrand de Muñoz (1993; 2001) y Fernández Santander (1996). El más reciente estudio de Elisabeth Suntrup-Andresen (2008) propone bajo el título *Hacer memoria* una interesante tipología de las novelas sobre la Guerra Civil.

5 Obviamente, este mito del pueblo desaparecido sirve también como puesta en abismo de técnicas caras al discurso literario de la censura, ya que constituye un símbolo, una alegoría o metonimia de una verdad antes conocida, pero después reprimida en el contexto de la cultura. La literatura, en este caso, cuenta lo que nadie quiere saber, pero que, sin embargo, se sabe de una manera intuitiva. En este caso, el mito funcionaría de la misma manera que los cuentos de hadas para los niños según la tesis de Bruno Bettelheim (2007), a saber, como recuerdo de una verdad ocultada que los niños conocen de una manera intuitiva y vaga.

3.1 Cuestiones de perspectiva narrativa

Al leer este breve resumen se puede constatar que lo que destaca es que la novela adopta la forma ya clásica de una investigación, una forma utilizada muy a menudo en las novelas postdictatoriales, ya que se trata de una estructura muy apropiada para representar no solo un pasado, sino también la investigación presente en los acontecimientos olvidados o reprimidos de éste. En realidad, nos encontramos, como lo preconiza la teoría de Tzvetan Todorov, con dos historias: en la primera se relatan los crímenes del pasado, que sus autores y la mayoría silenciosa quieren olvidar o esconder, mientras que la segunda historia, la de la investigación, quiere dilucidar estos acontecimientos (Todorov 1971: 10s.). Se puede observar que la versión entregada por Rosa es aún más complicada, ya que el objeto de la represión y del olvido fue al mismo tiempo un objeto de la represión psíquica en la época de Franco: a saber, los crímenes cometidos durante la Guerra Civil. El tenor de la obra es obvio: la dictadura franquista aparece como una sociedad que podía existir solamente gracias a todo tipo de mentiras más o menos oficiales, mientras que la novela misma se define como novela de investigación cuyo objetivo consiste en la denuncia de estas mentiras enseñando las verdades escondidas bajo el discurso oficial. Y es justamente aquí donde encontramos el vínculo buscado entre dictadura y novela postdictatorial: se trata de una problemática de la verdad, que es, según un dicho conocido, la primera víctima de la guerra y de la dictadura. Es esta problemática la que confiere una estructura precisa a la novela postdictatorial. Al mismo tiempo, con su intento de revelar las verdades calladas, la novela se opone al silencio oficial del postfranquismo inmediato, al famoso “pacto del olvido” relativo a la Guerra Civil y a la dictadura.⁶

Sin embargo, si por un lado la novela de Rosa se conforma con el molde habitual de la investigación policiaca, destaca también por algunas particularidades estéticas que la distinguen de la mayoría de la producción novelesca dedicada al mismo tema. Me limitaré a indicar algunos rasgos: la particularidad más notable es quizás la narración en

6 Es obvio que el famoso “pacto del olvido” fue un pacto implícito y tácito, sin acuerdos ni documentos oficiales. Sin embargo, este pacto tácito desempeñó un papel importante en el proceso de la transición (Bernecker/Brinkmann 2008: 245ss.; Mecke 2008: 133ss.)

la segunda persona del singular. En este sentido ya el principio de la novela tiene carácter de manifiesto:

Martes, 5 de abril de 1977. Tú. Llegas a algún pueblo, cualquiera: no el que buscas, no aquel por el que preguntas en cada parada del camino, en gasolineras donde nadie oyó nunca hablar de un pueblo de este nombre [...] (Rosa 1999: 21).

En muchos párrafos como éste, lo que gramaticalmente es la segunda persona del singular, es polifacético y ambiguo en el sistema narrativo. Podemos interpretar el tú como instancia comunicativa que se encuentra en un diálogo interno con un yo-narrador que se dirige e interroga a un yo-héroe, el yo del narrador adoptando el papel del inquisidor, mientras que el héroe es el destinatario de esta inquisición en su propio pasado. Pero también el lector puede considerarse como el verdadero destinatario de la historia contada en la segunda persona gramatical, con lo cual éste formaría parte de la acción. En este caso se trataría, por consiguiente, de un narrador homodiegético (Genette 1972: 253). De todas formas, en ambos casos, el tú está implicado en un relato que le concierne directamente, una forma dialógica que conviene perfectamente al tema de la novela, ya que se trata de una investigación sobre el pasado de Mariñas, pero también sobre el pasado del narrador mismo y de toda una colectividad en la que está incluido también el lector.⁷

En otros capítulos, como por ejemplo en el tercero de la segunda parte, Rosa opta por la tercera persona gramatical, en otros incluso cambia a la primera persona del singular, como por ejemplo en el sexto capítulo de la primera parte, pero en estos casos Rosa pone el relato entre comillas, como si, en realidad, la narración se hiciera de manera oral:

7 Efectivamente, la forma gramatical de la segunda persona del singular permite solucionar un dilema que se impone a una estética experimental que quiere satisfacer al mismo tiempo las exigencias contradictorias del realismo subjetivo con su fluir de la conciencia que no conoce descripciones de las acciones o del aspecto físico del protagonista, por un lado, y las del realismo objetivo, por el otro, con sus descripciones objetivas de los personajes y objetos. Además, el tú es, como hemos visto, una forma gramatical ideal para esta forma de diálogo interno que corresponde al examen de conciencia. Para un análisis más amplio y detallado del funcionamiento de una narración en la segunda persona del singular véase Mecke (2007).

No hizo falta responder afirmativamente a la viuda, confirmarle con palabras que al día siguiente comenzaría a inventar la vida de su marido; [...] No negaré que eran unas sensaciones perfectas para comenzar el trabajo de meterme en el personaje de Mariñas, puesto que de eso se trataba [...] (Rosa 1999: 58).

Así, el capítulo citado se abre y se cierra con comillas. Pero a pesar de estas diferencias, tanto la segunda como la primera persona del singular hacen hincapié en la forma dialógica del relato, una forma que conviene perfectamente a un examen de conciencia. En otros capítulos, en cambio, la narración se transforma en un drama, en una escena teatral.

Mariñas (con la naturalidad de quien se acaba de despertar): Buenos días. Santos (fingiendo una extrañeza que no existe): ¿Usted?
Mariñas: Encantado de conocerle, Santos (ofrece una mano que Santos descubre caliente, tan viva). Supongo que ninguno de los dos deseaba este encuentro pero no he podido evitar entrar al escucharle [...] (Rosa 1999: 432).

A pesar de algunas inconsistencias –por ejemplo no se puede decir en las acotaciones dramáticas que “Santos descubre la mano de Mariñas caliente”– que revelan su origen narrativo, el texto se presenta sin mediación narrativa. Un motivo para este cambio es que el narrador quiere presentar la escena como “tragicomedia” (Rosa 1999: 432). Sin embargo, la forma dramática, con su rasgo característico de la supresión de toda mediación entre los personajes y el lector, incita a este último a formar su propio juicio sobre los acontecimientos, una actitud que tiene una función precisa en el contexto de la recuperación de la memoria individual y colectiva de un acontecimiento traumático. La función de esta técnica también se inscribe, por consiguiente, en el marco de una investigación del pasado, esta vez, empero, en una forma objetivada, sin percepciones o comentarios subjetivos de un personaje de la novela.

3.2 Estructura temporal de la investigación

Asimismo la estructura temporal de la novela es particular, ya que el primer capítulo empieza en *medias res* con la búsqueda del pueblo desaparecido para intercalar después, en una analepsia temporal, los principios de la investigación sobre el caso Mariñas. Así, Rosa crea una estructura temporal compleja, en la que se relatan al mismo tiempo el pasado del franquismo, el antepasado de la Guerra Civil o más

bien la manera en la que la dictadura quería olvidar o reprimir su propio pasado, y el momento más actual de la investigación sobre este pasado. De esta manera se establece un complejo montaje del pasado y del presente que rompe de una manera ingeniosa con la continuidad y la cronología de la historia, creando una estructura temporal en la que varias épocas se superponen simultáneamente.

En este contexto, también llama la atención otra particularidad de la narración en *La malamemoria*: Mientras que los pasajes en perspectiva autobiográfica están escritos en los tiempos del pasado y se sirven del imperfecto y del indefinido, la narración en la segunda persona del singular se combina generalmente con los tiempos del presente, creando de esta manera una narración simultánea:

Bajas del coche y esperas tranquilo a que llegue el ciclista. Enciendes un cigarrillo que te dibuja tos desde el principio. Tienes tiempo aún para sacar el mapa y extenderlo sobre el capó, como preludio a la rutina inevitable [...] (Rosa 1999: 27).

Como se puede constatar, la configuración del tiempo narrativo es bastante particular. En este caso el presente no es un presente histórico, ya que se observa estrictamente durante el capítulo entero, pero se desvía también de una simple narración simultánea, como podemos encontrarla en guiones cinematográficos o descripciones de escenas de cine. Lo que disturba estas interpretaciones es el empleo de la segunda persona. Sin embargo, el presente y la narración simultánea confieren una situación narrativa análoga a la del cine, ya que el lector se convierte en el espectador de una escena que sucede delante de sus ojos. Esta técnica intermedial ya es conocida desde los tiempos del *nouveau roman* francés, sobre todo en las novelas de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor o Claude Simon. Sin embargo, la combinación con la segunda persona del singular en *La malamemoria* transforma lo que en la nueva novela funcionaba como técnica de observación que graba los acontecimientos con la mirada deshumanizada de una cámara en un instrumento para la investigación personal dotado de características de un examen de conciencia que ocurre ya no en el pasado, sino en el presente.

No es éste el lugar para analizar otras particularidades formales de la novela, ya que se orientan todas hacia un mismo principio: De hecho, las técnicas narrativas sirven para encontrar una forma auténtica más allá de las conveniencias literarias. Aparentemente Isaac Rosa

no quiso solo contar la búsqueda de una verdad escondida, sino acompañar esta última de la investigación estética de una forma auténtica. Así la historia de la investigación sobre la autenticidad se convierte en la autenticidad de la investigación estética. Como conclusión provisional podríamos constatar que no es tan mala “la malamemoria”.

3.3 *La verdad de las mentiras*

La razón de este desdoblamiento radica obviamente en el tema de la novela. En una conferencia titulada “La verdad de las mentiras”, Mario Vargas Llosa insiste en una diferencia específica de la mentira literaria:

Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de tal superchería (Vargas Llosa 1990: 10).

Desde esta perspectiva toda investigación literaria sobre la verdad de la dictadura tiene forzosamente una dimensión estética, ya que no se puede decir la verdad sobre el pasado con una mentira estética del presente. Al mismo tiempo que Santos busca la verdad sobre el caso Mariñas, el autor de la obra está en busca de una forma novelesca apropiada y de una autenticidad que intenta obtener gracias a una homogeneidad interna, la que lograría convencer al lector de suspender su incredulidad y aceptar como existente el mundo descrito.⁸ Por consiguiente, no se trata solo de decir la verdad sobre la dictadura, sino de decirla de una manera ajena a toda retórica tanto del franquismo como del postfranquismo.

Tenemos aquí lo que podría ser una forma de auténtica estética postdictatorial: si el discurso de la censura fuerza las obras literarias a conformarse —o fingir conformarse— con los moldes de la retórica oficial, o sea, a esconder su mensaje con metonimias, alegorías y símbolos, la única divisa estética del postfranquismo consistiría en la obligación a la autenticidad de una expresión individual, lo que servi-

8 En efecto, la autenticidad es uno de los principios más importantes de la modernidad literaria y constituye una especie de “imperativo categórico” de la literatura moderna (cf. Mecke 2006). Sin embargo, en el marco de la problemática postdictatorial, este principio moderno por excelencia está acompañado de una función específica, ya que se trata de escoger una estética más allá de los caminos habituales de la novela postdictatorial convencional con el tema político y la trama policiaca habituales (cf. Albert 1999).

ría como contrapunto a una retórica conformista y colectivista. Si, como lo afirmó el director Jean-Luc Godard, en el cine los *travellings* son asunto de la moral, lo mismo vale en la literatura para la perspectiva y el tiempo narrativo.⁹ En ambos casos, estética y ética son dos aspectos de una misma cultura del olvido y de la memoria.

Sin embargo, es justamente aquí que Rosa da un giro completamente inesperado y de 180 grados en otra novela publicada ocho años después de la publicación de *La malamemoria*.

4. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! (2007)*

En 2007 Isaac Rosa publica una novela cuyo título –*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*– ya anuncia la distancia respecto a toda una corriente de la novela postdictatorial. En esta novela las cosas se complican considerablemente, ya que la novela se presenta, como su subtítulo sugiere, como una “lectura crítica de ‘La malamemoria’” (Rosa 2007: 5). En una advertencia al lector, el autor pide a sus lectores que pasen por alto los comentarios de un lector mal intencionado que logró insertar sus críticas en la republicación de *La malamemoria* cambiándole incluso el título:

De hecho, sugiero y ruego a los lectores que no atiendan a ese impertinente lector que ha intentado boicotear la publicación y que se dediquen a leer *La malamemoria* pasando por alto sus inoportunas comentarios, esas fastidiosas notas que ha añadido según su capricho, y que espero podamos eliminar en próximas ediciones (Rosa 2007: 10).

Y efectivamente, el lector no escatima en críticas mordaces de su libro. Ya en su primer comentario, lo que podría llamarse el “lector explícito” critica el mero hecho de publicar otra vez una novela de memoria, creando de esta manera el título de la obra:

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Una más, y además con el título bien explícito. ¿Cuántas novelas de la memoria en los últimos años? Según ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias [...] que incluían en su título la palabra “memoria” (Rosa 2007: 11).

De esta manera los lectores se ven confrontados con una estructura bastante complicada: un lector comenta en 2007 una novela publicada en 1999 que relata cómo un periodista y escritor “negro” investiga en el año 1977 sobre la manera en la que la dictadura, sus oficiales y

9 “Les travellings sont affaire de morale” (Godard 1959: 5).

también sus víctimas, intentaron esconder y olvidar algunos acontecimientos de la Guerra Civil (1939ss.) en los años después de la guerra (1940ss. y 1950ss.).

En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, el tema principal ya no es, como en *La malamemoria*, la investigación sobre el olvido y la mentira colectivos de toda una sociedad, sino una crítica de los supuestos errores estéticos de esta novela misma. A través de la pluma de su lector ficticio, Isaac Rosa critica sus propias equivocaciones. Lo que el lector reprocha a la novela es la falta de originalidad del tema, la inverosimilitud de un argumento no obstante previsible (Rosa 2007: 42), la construcción de personajes tópicos que siempre sobreactúan, la teatralidad de sus gestos y mímicas (Rosa 2007: 43) y, en particular, su incapacidad de crear personajes femeninos de carne y hueso, ya que los suyos tienen una sola función narrativa: “dar réplica fácil al protagonista” (Rosa 2007: 102). Se añade a esta filípica la censura de la exageración de posturas (Rosa 2007: 44) y la descripción de lugares completamente inverosímiles:

El paseo por el pueblo, con su descripción de tipos, convierte la localidad de Lubrín en un belén, donde cada lugareño representa su papel, estático en los ojos del narrador, que los recorre como una idealizada postal de “pueblo del sur” (Rosa 2007: 79).

El espacio en el que evoluciona el argumento aparece como un decorado de teatro (Rosa 2007: 102). Lo mismo vale para la manera de actuar de los personajes, incluso si éstos son completamente anodinos: “Estos personajes mal fuman, fuman literariamente, fuman cigarrillos de tinta, tabaco de novela y cine” (Rosa 2007: 68).

Sin embargo, es preciso constatar que las críticas del lector no son siempre consistentes y exentas de contradicción: por un lado reprocha al autor su mala digestión del realismo (Rosa 2007: 45), lo que insinúa que el realismo constituye la norma estética de estas críticas, pero por el otro, el mismo lector estigmatiza el hecho de que se trate más bien de una investigación real que de una novela, ... para reprochar luego al autor su supuesto desprecio por la ficción y su preferencia por la crónica y el reportaje (Rosa 2007: 90), una clara alusión a la docuficción y al relato real. Además, por ser muy a menudo exageradas, las críticas del lector explícito se desvalorizan a sí mismas, por lo cual este lector no tiene la última palabra.

La contradicción obvia entre estas dos críticas revela claramente que el verdadero motivo de las críticas es otro: ante todo, el lector intrínseco vitupera la falta de autenticidad de la obra, su escritura de segunda mano. Los reproches dirigidos al autor en lo concerniente a sus citas encontradas en un diccionario, sus cursilerías, como por ejemplo la metáfora del “polvo del tiempo”, la frecuencia con que utiliza tópicos ruralistas y su voluntad exagerada de estilo (Rosa 2007: 26), revelan la norma que constituye el principio de las críticas: una idiosincrasia respecto del conformismo literario, de los tópicos y de las formas novelescas usadas.

Gracias a la crítica de este avisado lector, en vez de leer una novela postdictatorial, leemos una especie de novela post-post-dictatorial, lo que demuestra que la crítica misma del olvido y de la inautenticidad del franquismo carecía o carece todavía de autenticidad. La crítica de la inautenticidad se ha convertido en la denuncia de la inautenticidad de la crítica.

5. Conclusión

Acabamos de ver que la novela postdictatorial está dotada de una dimensión profundamente estética. Queda todavía por mencionar un solo elemento de la presente argumentación: ¿por qué podemos observar esta connivencia entre las dimensiones políticas, culturales y estéticas de la literatura postdictatorial? En efecto, el papel desempeñado por la dimensión estética radica profundamente en la estructura misma de la dictadura, ya que la represión de la libertad de expresión y de la verdad se acompañan de una reglamentación estricta de la lengua. Así, algunas palabras empiezan a sonar mentirosas y a convertirse en moneda falsa solamente por el hecho de no ser el medio de una expresión libre e individual, sino de ser prescritas. El romanista alemán Viktor Klemperer (2007), en su libro *L.T.I. (Lengua Tertii Imperii)* hizo un estudio interesantísimo sobre estas “mentiras obligatorias” del “Tercer Reich”. Como son colectivas y se imponen a cada uno independientemente de las buenas o malas intenciones de los individuos, estas mentiras se pueden considerar –según la tesis de Walter Benjamin– como “mentiras objetivas” que están ancladas en la estructura de la sociedad misma (Benjamin 1985: 60ss.). Ahora bien, si la comunicación oficial tiene que servirse de palabras falsas, la literatura tiene

como obligación salvarse de esta inautenticidad objetiva por la forma estética misma que quiere dar a la literatura. Se revela, pues, que la novela postdictatorial es la continuación de la lucha contra la dictadura con medios estéticos, incluso si esta actitud implica una autocrítica disfrazada de juego literario.

Efectivamente, se nota que las formas literarias de la novela postdictatorial más destacadas responden a esta problemática, ya que la docuficción de *Muertes paralelas* (Sánchez Dragó 2006), el relato real de *Soldados de Salamina* (Cercas 2001), la metaficción de *El vano ayer* (Rosa 2004) o la autobiografía ficticia, como por ejemplo la *Autobiografía de Franco* escrita por Manuel Vázquez Montalbán (2003), intentan todos romper con los moldes consagrados del conformismo literario.

En su conferencia inaugural para el ingreso en el *Collège de France* Roland Barthes dijo que el fascismo no consiste en impedir a alguien decir lo que quiere decir, sino que consiste en obligar a todos a decir lo que no quieren decir, o sea, a utilizar el mismo lenguaje confeccionado.¹⁰ En este sentido la novela postdictatorial sería la forma más aguda del combate literario en general, constituiría esa politización de la estética que Walter Benjamin consideraba como remedio contra el fascismo (Benjamin 1977: 169).

Bibliografía

- Albert, Mechthild (1999): "La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975". En: *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 23, 75-76, pp. 38-67.
- Amell, Samuel (1989): "Formas de censura en la literatura del posfranquismo". En: *Letras Peninsulares*, 2, 3, pp. 313-322.
- Barthes, Roland (1978): *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter (1977): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". En: Benjamin, Walter: *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 136-169.

10 "La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste; elle est tout simplement fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire" (Barthes 1978: 14).

- (1985): “Notizen über ‘Objektive Verlogenheit I’”. En: *Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band VI*. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 60-64.
- Bernecker, Walther/Brinkmann Sören (2008): *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft. 1936-2008*. Nettersheim: Graswurzelrevolution.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1993): *Literatura sobre la Guerra Civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación. La expresión estética de una ideología antagonista*. Barcelona: Anthropos.
- (2001): *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar.
- Bettelheim, Bruno (2007): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Braudel, Fernand (1969): “La longue durée”. En: Braudel, Fernand: *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, pp. 41-83.
- Cela, Camilo José (2002): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.
- Cercas, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Fernández Santander, Carlos (1996): *Bibliografía de la novela de la guerra civil y el franquismo*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III: Discours du récit*. Paris: Seuil.
- Godard, Jean Luc (1959): “Hiroshima, notre amour”. En: *Cahiers du cinéma*, 97, julio, p. 5.
- Klemperer, Viktor (2007): *L.T.I. (Lingua Tertii Imperii): Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam.
- Mecke, Jochen (2000): “Die Atopie des Picaro: Paradoxe Kritik und dezentrierte Subjektivität im *Lazarillo de Tormes*”. En: Matzat, Wolfgang/Teuber, Bernd (eds.): *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, pp. 67-94.
- (2006): “Der Prozess der Authentizität”. En: Knaller, Susanne/Müller, Harro (eds.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Paderborn: Wilhelm Fink, pp. 82-114.
- (2007): “Michel Butor, *La Modification* (1957) – Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960)”. En: Asholt, Wolfgang (ed.): *Französische Literatur. 20. Jahrhundert. Roman*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 321-363.
- (2008): “Erinnerungen an das Vergessen”. En: Geisenhanslüke, Achim/Rott, Hans (eds.): *Ignoranz: Nichtwissen, Vergessen und Missverstehen in Prozessen kultureller Transformationen*. Bielefeld: transcript, pp. 121-152.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler.
- (1994): *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos.
- Rosa, Isaac (1999): *La malamemoria*. Badajoz: Oeste.
- (2004): *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- (2007): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.

- Sánchez Dragó, Fernando (2006): *Muertes paralelas*. Barcelona: Planeta.
- Suntrup-Andresen, Elisabeth (2008): *Hacer memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen. Typologie und Analyse spanischer Gegenwartsromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: Meidenbauer.
- Todorov, Tzvetan (1971): “Typologie du roman policier”. En: *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, pp. 55-65.
- Unamuno, Miguel de ([1895] 1998): *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vargas Llosa, Mario (1990): “La verdad de las mentiras”. En: Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, pp. 5-20.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003): *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Mondadori.

Hans-Jörg Neuschäfer

Habíamos ganado la guerra.

Sobre la obra de la autora catalana Esther Tusquets¹

De la Feria del Libro de Frankfurt, que, en 2007, estaba dedicada especialmente a Cataluña, quedó Esther Tusquets excluida, del mismo modo que otros importantes autores de su área cultural, por un pecado lingüístico, pues aunque habla catalán, escribe en castellano. Y además de manera inconfundible.

Esto se confirma al leer su último libro –un libro de memorias titulado *Habíamos ganado la guerra* y aparecido a finales del 2007–. Ofrece no solo una lectura placentera sino un montón de informaciones sobre la Barcelona de la dictadura franquista, y esto desde una perspectiva últimamente inusitada en el mercado del libro: la de los vencedores. Pues a éstos pertenecía la familia de la autora que, procediendo de la adinerada burguesía barcelonesa, narra ahora, con su acostumbrada mezcla de sinceridad y sarcasmo, lo que recuerda de su niñez y juventud hasta mediados de los años cincuenta. Al mismo tiempo indica el uso del pluscuamperfecto (“habíamos”) que la narradora, nacida precisamente en el 36, al estallar la Guerra civil, ya no se siente –y desde mucho tiempo– parte de esos vencedores. Exactamente desde el momento con el que termina el libro: el relato de un campamento con la “Sección Femenina” de la Falange (entonces ya bastante antifranquista), a la que la siempre rebelde Esther perteneció durante un tiempo siendo estudiante: “Supe definitivamente, aquella

1 El texto que sigue apareció por primera vez en alemán en el *Neue Zürcher Zeitung* (28.02.2009). Para la traducción castellana ha sido modificado ligeramente. Forma parte de una serie de consideraciones sobre cómo la Guerra Civil y la dictadura franquista se reflejan en la literatura. Últimamente parece que la “cultura de la memoria” que en España comenzó tarde, se está convirtiendo en una especie de industria en la que los intereses comerciales de las editoriales juegan un papel cada vez más importante. Lo que veo también es que muchas veces prevalece aún (o incluso vuelve a prevalecer) cierta autocomplacencia que incluye la correspondiente negación de los ‘otros’. En fin: restos del antiguo maniqueísmo. Lo que escasea es un examen sereno y autocrítico de lo que era (y es) la posición ‘propia’. A esta rara especie pertenece la obra de Esther Tusquets.

noche, que, [...], yo, hija de los vencedores, a pesar de haber gozado de todos sus privilegios y todas sus ventajas, pertenecía al bando de los vencidos” (Tusquets 2007: 276).

1. Recuerdos de infancia y juventud

Todo lo que se cuenta en el libro es interesante, y hay cosas en él que nunca han sido presentadas de esta manera: la entrada en Barcelona de las tropas franquistas por ejemplo, vista con los ojos de la niña de tres años, levantada en vilo por sus entusiasmados padres. El papá sale en este día por primera vez de la casa, en la que estuvo escondido durante tres años. Había desertado del ejército republicano en el que, por fuerza de las circunstancias, tuvo que alistarse y en el que se le había asignado, como médico, la tarea de aplicar el tiro de gracia a aquellos fusilados (de los que en la retaguardia de ambos bandos no hubo escasez) que aún mostraban señales de vida. O: la historia de tío Juan, tan querido por Esther, el sacerdote próximo al régimen, durante algún tiempo incluso al mismísimo Franco. De él no supo Esther, hasta que hace poco lo leyó en una publicación del historiador británico Paul Preston, que había publicado, aún en tiempos de la República, un librito con los nombres de todos los masones de España, del que el régimen, en su caza de brujas después de la guerra, no tuvo más que servirse. Y este libro apareció, encima, en una editorial de la que nació luego la suya propia que, bajo el nombre de “Lumen”, iba a ser una de las casas editoriales más prestigiosas, más exigentes y más críticas del país. O: la historia de cómo su familia la ‘libró’ de su primer gran amor: un modesto director de teatro, indigno de formar parte de la ‘buena sociedad’ y, además, con tendencias izquierdistas. En un caso así no era difícil para los vencedores, que consideraban Barcelona como una especie de coto privado, procurarse la ayuda de la policía y deshacerse de un ‘elemento peligroso’ al que, en este caso, anatemizaron además bajo la sospecha de ser homosexual.

También es interesante lo que se refiere a la vida diaria: los conflictos con una madre a la vez admirada y odiada; los avatares del colegio alemán donde Esther tuvo que ir por razones de prestigio social. Este colegio cultivaba primero un Hitlerismo pronunciado que, reflejándose sobre todo en los ejercicios gimnásticos, hizo sufrir mucho a la poco deportiva y bastante acomplexada Esther que ni sabía

saltar por encima del potro ni subir las barras metálicas por lo que se la sometía al ritual del “Schäm Dich!” (“¡Avergüénzate!”) coreado por todas. Después de 1945, en cambio, se practicaba un *laissez-faire* que la familia juzgaba anárquico, por lo que Esther fue trasladada, durante un tiempo, al colegio suizo. Allí, sin embargo, fue recibida con recelo por ser ‘medio alemana’.

Tampoco tiene pérdida lo que se cuenta sobre las costumbres de la clase alta. Los hombres tenían y sostenían, casi por ‘derecho natural’, una querida, que era considerada en no pocos casos como un alivio por la esposa legítima que se había casado no por amor sino por intereses económicos de las correspondientes familias y a la que se solía recompensar con suntuosos regalos en forma de joyas. Sin embargo, había que observar algunas reglas estrictas. Si un ‘señor’ de esta especie se encontraba, acompañado por su concubina, con una pareja legal y amiga, tenía que esperar *ella*, aparcada a distancia discreta, hasta que *él*, con toda calma, había terminado sus saludos y la charla consiguiente.

Otra perla es el capítulo sobre el Liceo, ese templo de la alta cultura burguesa, ubicado al final de las Ramblas, fundado y erigido por los bisabuelos de la autora (y de otras familias poderosas) para celebrar su propio *splendeur* con la pompa de la gran ópera. Los mejores palcos estaban considerados propiedad privada de las grandes familias que, además, se adjudicaban el derecho de amueblarlos a su gusto y de organizar en ellos recepciones privadas durante las representaciones, sin importarles que pudiesen causar estorbo al público ‘general’. Éste tampoco tuvo, durante los entreactos, acceso al “salón de espejos” reservado en exclusiva a la *haute volée*. Los restos de la rigurosa separación de clases en el templo de las artes tardaron en desaparecer hasta que, en 1994, el Liceo fue (no por primera vez) devastado por un incendio. Cuando, en 1999, volvió a abrir sus puertas, se presentó algo más acorde a los nuevos tiempos democráticos.

En fin: quien quiere saber algo sobre la Barcelona de la burguesía financiera desde la perspectiva de una mujer que procede de ella, se emancipó después y se convirtió finalmente en una de las editoras más consideradas de España y además en una de sus mejores autoras, debe leer el vivísimo relato de Esther Tusquets en *Habíamos ganado la guerra*. Resulta, además, más auténtico y convincente que las siempre algo profesorales reconstrucciones de autores como Rafael Chirbes y

muchos otros que no fueron testigos presenciales de lo que nos cuentan en sus resúmenes posteriores.

2. El lenguaje y el mar

Quien haya leído ya algo de otras obras de Esther Tusquets, habrá reencontrado en el resumen de *Habíamos ganado la guerra* varios temas que se encuentran también en sus textos ficcionales, mejor dicho: autoficcionales (en los que, por otro lado y naturalmente, no todo corresponde a la ‘realidad’): la difícil relación con la madre; la sexualidad, sobre todo la sexualidad femenina (bastante tabuizada todavía en la España de los años setenta); la precaria autoestima de la narradora, también –algo que aún no he mencionado– el amor por el mar.

Hay que destacar sobre todo los cinco textos relativamente cortos y de alguna manera emparentados entre sí, que salieron entre 1978 (*El mismo mar de todos los veranos*) y 1985 (*Para no volver*). En ellos vuelven a aparecer, siempre de nuevo, los mismos nombres (u otros que suenan de manera muy parecida) y se repite en cierta manera la misma constelación de parejas: una mujer que trata de emanciparse es desatendida o abandonada por su marido, se relaciona de manera fugaz pero apasionada con amantes más jóvenes, tanto del otro como del mismo sexo, para volver al final, más por dejadez o cansancio que por convencimiento, a la unión matrimonial y al orden burgués.

Todos ellos no son novelas en sentido estricto. Son más bien narraciones autorreflexivas, incluso autoanalíticas que parten de un momento de crisis actual y de una situación de aislamiento (la casa abandonada en *El mismo mar de todos los veranos*; el encierro y *tête-à-tête* con el psiquiatra en *Para no volver*) para adentrarse de una manera casi obsesiva en los traumas no superados de la niñez y juventud durante los años de la dictadura, rememorando –eso sí– muchas cosas, pero sin encontrarse realmente a sí misma y a la posición que debe ocupar en medio de sus circunstancias.

Estas narraciones contienen, al lado de un carácter psicoanalítico, también cierto anhelo de liberación, incluso de redención. Si bien es cierto que Esther Tusquets ‘en persona’ ya no se siente ligada a la religión de su infancia, tampoco deja de ser cierto que los ejercicios espirituales del examen de conciencia siguen siéndole familiares. Esto se nota claramente en el estilo tan peculiar que caracteriza todos sus

textos narrativos: frases casi interminables que parecen flotar a través de múltiples paréntesis y asociaciones de ideas. Solo si uno se deja llevar de ese fluir como cuando se confía a las olas interminables del mar (la comparación es insinuada desde el primer texto) se da cuenta de que este lenguaje, lejos de ser oscuro, ilumina el laberinto del alma que trata de explorar. Solo entonces se ve también dónde está la verdadera fuerza de Esther Tusquets: No tanto en el uso de un punto de vista femenino o feminista (por lo que, al principio, fue muy alabada en los *gender studies* de universidades norteamericanas); tampoco por defender la emancipación femenina y ni siquiera por sobreponerse a los tabúes sexuales, a lo que, sin embargo, debemos la luminosa expresividad de no pocas escenas de amor en su obra.

Su fuerza fundamental está en la invención de un lenguaje que hace posible una introspección inexorable y que conoce solamente *una* meta verdadera: ser hasta el máximo sincera consigo misma. Esto induce a la narradora a seguir escrupulosamente cada hilo de pensamiento o de reminiscencia. Es aquí también donde hay que buscar la verdadera razón de la ‘marea’ de sus frases que corresponde al flujo inagotable en su fuero interior. Lo que diferencia esta introspección de un ‘examen de conciencia’ en el sentido religioso es más que nada la presencia constante del humor, del sarcasmo y de la autoironía —que ponen límite a la tentación de la autocomplacencia y ayudan a rebajar eventuales brotes de melodramatismo—.

Esto se ve sobre todo en *Para no volver* donde se cuenta la historia de un psicoanálisis y se dobla, pues, el acostumbrado autoanálisis por un análisis efectuado por otro. Se podría decir también que *Para no volver* narra el análisis de un análisis. Esto conlleva, naturalmente, múltiples duelos y conflictos, divertidos y sarcásticos, entre dos ‘analistas analizados’ y, además, bastantes alusiones satíricas hacia los viejos *super-hombres* del gremio: ‘Papa’ Freud y los ‘tíos’ Jean Paul (Sartre), Lacan y Reich, sin olvidar al ‘abuelo’ Marx.

En resumidas cuentas se nos presenta la obra de Esther Tusquets como un gran psicoanálisis, no solamente privado sino también social, y como un lento proceso de acercamiento a sí misma —un proceso que con *Habíamos ganado la guerra* va llegando a su fin—. Ahora, a los setenta y un años de edad, habla Esther abiertamente de sí misma y se muestra acorde con lo que es la base y el origen de su vida. Es esta una posición de la que la maquinaria de la memoria que en España

comenzó a funcionar tarde pero que ahora va a toda marcha, está en general aún bastante lejos, sobre todo porque prevalece, en ambos bandos, todavía la autojustificación e incluso el fariseísmo –tentaciones de las que Esther Tusquets se ha ido liberando en un largo proceso de autocritica–.

Bibliografía

- Tusquets, Esther (1978): *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen.
— (1985): *Para no volver*. Barcelona: Lumen.
— (2007): *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera.

Antonio Gómez López-Quiñones

**Tentaciones post-revolucionarias:
nostalgia y trascendencia en
*La flaqueza del bolchevique***

1. De los males del presente

El primer largometraje de Manuel Martín Cuenca, *La flaqueza del bolchevique* (2003), aborda cuestiones, en principio, bastante dispares. Su trama fluctúa al menos entre tres líneas narrativas: el enconado enfrentamiento entre dos conductores, la ambigua relación entre una adolescente y un hombre maduro, y la monótona existencia de un economista. Todos estos hilos narrativos, tomados de la novela homónima del escritor Lorenzo Silva,¹ aparecen trenzados en un argumento básico que podríamos resumir del siguiente modo. En una céntrica calle de Madrid, Pablo López (interpretado por Luis Tosar) colisiona accidentalmente con el automóvil de Sonsoles (Mar Requeras), una mujer de clase media-alta que demuestra poca paciencia ante el incidente. Ambos discuten y se insultan. Una vez zanjado el protocolo de daños y perjuicios, Pablo inicia una divertida pero también malévola campaña de llamadas anónimas contra Sonsoles. Siguiendo precisamente a esta última, Pablo conoce a una quinceañera, María, la única hija de Sonsoles. El personaje de María, que le valió a la joven actriz María Valverde el Goya a la Mejor Actriz Revelación y la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián, sacude los pilares de la vida sentimental de Pablo. En sus conversaciones y salidas conjuntas, este personaje descubre en María una alternativa a su monótona cotidianidad, pero ésta resulta abruptamente malograda. Sonsoles, al descubrir que Pablo es el responsable de las ofensivas llamadas, contrata los servicios de tres delincuentes para que lo intimiden con una paliza.

1 La novela de Lorenzo Silva fue publicada en 1997 por la editorial Destino y presenta una trama muy parecida a la de su adaptación cinematográfica. El cambio más importante corresponde seguramente al tono dramático del film, que contrasta con la atmósfera mucho más liviana del texto original.

Éstos sorprenden a Pablo en compañía de María y, sin saber su identidad, matan a esta última tras intentar violarla.

La flaqueza del bolchevique, que en términos generales contó con una elogiosa recepción, también suscitó críticas que subrayaban su final taxativamente pesimista. En esta línea, Otti Rodríguez Marchante destaca que “la película es una tragedia cotidiana, una caída en las brasas o, mejor, rescoldos, de la juventud” (Rodríguez Marchante 2003). De manera análoga, Elsa Fernández-Santos observa en esta obra la desesperanza de “una tragedia clásica” (Fernández-Santos 2003). Finalmente, Julio Rodríguez Chico hace hincapié en el “fatalismo” de su cierre (Rodríguez Chico 2003). Es obvio que estas recepciones intentan evaluar el (des)acierto estético de algunos giros narrativos. Por otro lado, en esta estructura formal anida una interesante reflexión sobre el momento histórico que aborda el film. En el fondo, esta historia de ejecutivos desencantados y cautivadoras “lolitas” deja ver las contradicciones de un momento post-revolucionario en el que los deseos imposibles de trascendencia se traducen en la articulación nostálgica de una redención sentimental finalmente inviable.

Es importante, antes de seguir con este análisis, explicar al menos dos de estos conceptos, “momento post-revolucionario” y “trascendencia”. Con el primero me refiero al momento histórico que, en Europa, se abre después de la caída del muro de Berlín y el desmoronamiento del bloque soviético, y que da paso a un periodo de expansión e intensificación capitalistas. Ésta fase ha recibido su formulación más celebre en el (duramente contestado) volumen de Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (1992). De los argumentos de Fukuyama me interesa su concepción del parlamentarismo liberal y las sociedades de mercado como el modelo diacrónicamente culminante y geográficamente destinado a la universalidad. Incluso los autores más críticos con esta visión escatológica de la historia, reconocen que 1) la conjunción de capitalismo y democracias formales se ha convertido, como afirma David Harvey, en un severo límite conceptual y práctico (Harvey 2000: 258); y que, en este contexto, 2) el imaginario revolucionario moderno inaugurado por la Revolución Fran-

cesa y continuado por la Revolución Rusa ha entrado, como explica John Foran, en una fase de *impasse* (Foran 1997: 1).²

Con el término “trascendencia” no aludo, por otra parte, a los dos significados más comunes del término. Mi uso no apunta a ningún ámbito de orden supra-terrenal. Tampoco tengo en mente una trascendencia terrenal que, al modo del idealismo kantiano, ubica aspectos de la existencia humana en un esfera trans-temporal de *a priori*s (categorías como espacio o tiempo) que hacen posible precisamente el conocimiento de lo temporal. En este ensayo, la trascendencia tan solo implica la posibilidad de superar unas determinadas circunstancias históricas. Alex Callinicos formula este tipo de trascendencia del siguiente modo:

Transcendence in the sense in which I am interested in it embraces in particular innovation in the social, political and intellectual realm. How are we able to go beyond the limit set by existing practices and beliefs and produce something new? (Callinicos 2006: 1).

Desde esta perspectiva, la búsqueda de una trascendencia conlleva cambios de carácter secular y la negación de un *status quo*, pero no de la historia misma. Esta última es la dimensión en la que las acciones individuales y colectivas tienen la oportunidad de producir una reorganización social, un nuevo entendimiento político e incluso nuevas coordenadas de subjetividad e inter-subjetividad. Ésta es una trascendencia inmanente y material cuyas condiciones de posibilidad se encuentran en el presente, en la radical transformación de aspectos esenciales de éste. En conclusión, esta trascendencia es un futuro que tiene que confrontar lo inmediato en sus propios términos sin atajos espiritualistas ni teológicos.

Es en este contexto en el que la gran disyuntiva del personaje protagonista del film, Pablo, adquiere su sentido. Este personaje habita un tiempo post-revolucionario en que la misma idea de una trascendencia social ha perdido incluso su legitimidad teórica, pero en el que aún queda el recuerdo de esa posibilidad o del momento histórico y biográfico en que dicha posibilidad resultaba factible. Todo este debate aparece en *La flaqueza del bolchevique*, pero lo hace como telón de

2 El propio Foran comenta que esta tradición es continuada en los años treinta y sesenta del siglo veinte. Es en los años setenta cuando, en un nuevo marco geopolítico internacional, dicha tradición es deslegitimada como fantasía pseudo-utópica y nociva.

fondo de los encuentros entre Pablo y María. Mi impresión es que, sin el análisis detallado de este decorado de situaciones secundarias, la naturaleza última de dicha relación no puede ser entendida correctamente. De este contexto voy a destacar tres elementos: la empresa para la que trabaja Pablo, el estrato social al que éste pertenece y el tipo de relaciones que mantienen todos los personajes. La empresa de Pablo es una agencia bancaria encargada de la arquitectura de una compleja transacción financiera. Las actividades económicas de esta entidad se enmarcan, por lo tanto, en un modelo de producción postfordista y post-taylorista en, al menos, dos sentidos. En primer lugar, ni Pablo ni ninguno de sus compañeros producen ningún objeto tangible. Toda su labor se desarrolla en un ámbito virtual de operaciones informáticas con fondos financieros abstractos y altamente móviles. Éste es un tipo de trabajo especulativo y auto-referencial: dinero que en su relación consigo mismo produce más dinero (Waters 2001: 85-88). En segundo lugar, la estructura de la propia empresa no responde al modelo hiper-jerárquico y compartimentalizado de la mega-organización industrial. Pablo no sabe realmente para quien trabaja porque sus labores diarias se integran en una red de subcontratas y colaboraciones temporales. Su núcleo laboral inmediato incluye un reducido grupo de personas en el que hay un jefe, pero en el que, como demuestra el despido de una colega (Alba, interpretada por Yolanda Serrano), el control se produce de una manera más horizontal y también más intensa.³ Este nuevo esquema de organización, que prioriza comunidades laborales más reducidas y auto-responsables de sus propios resultados, responde (como han explicado Luc Boltanski y Eve Chapiello en un ensayo seminal sobre el tema) a un capitalismo en el que priman la concentración transnacional de capitales y una descentralización de su propio *modus organizandi* (Boltanski/Chapiello 2005: 255-275).

Si éste es el escenario de buena parte del film, ¿quién es Pablo? ¿a qué nueva clase social pertenece? ¿por qué nueva estructura laboral

3 Alba es un personaje de origen latinoamericano que trabaja como asistente personal de Pablo. Alba intenta aprender la dinámica de su trabajo con cierta dificultad y Pablo procura protegerla, callando ante sus errores. Otro de sus colegas detecta estos problemas y los reporta. Este incidente ofrece la impresión de que el control no se realiza en esta empresa de manera totalmente vertical sino más bien horizontal ya que todos los empleados se vigilan mutuamente.

aparece definido este personaje? Él mismo, en una conversación con una compañera, afirma que en sus desplazamientos de trabajo siempre encuentra el mismo tipo de gente:

Viajan en *business*, se alojan en hoteles caros, son jóvenes, ganan buenos sueldos, y de vez en cuando se pueden pillar algún puente de vacaciones. Lo malo es que el resto del tiempo están siempre disponibles, como las putas, porque su función consiste en hacer cualquier cosa que les pidan y fingir que les da gusto, y así mientras pringan y sonríen se les va la vida, casi sin darse cuenta. Tú y yo, por ejemplo.

El *angst* que traslucen estas palabras será abordado más adelante. En este punto, me importa hacer hincapié en que Pablo ha detectado el surgimiento de una clase que, independientemente de su adscripción nacional, comparte un estilo de vida, narrativas existenciales, preferencias estéticas y una post-ética profesional que los hace inmunes a lealtades geográficas o culturales. Esta paradigmática figura de algunas sociedades contemporáneas conforma “a new managerial class” o “the transnational citizenship” que, como explica Aihwa Ong, “do not, practically speaking, rely on a specific citizenship status to make a living but travel the world to perform globalized functions in the nodes of a far-flung archipelago” (Ong 2006: 239). Esta misma autora enfatiza que el circuito laboral en el que se mueve esta clase directiva es altamente inestable e inseguro, y su gran valor es el riesgo. Es por esto que la propia Ong añade que esta clase “is rooted in an instrumentalist definition of individual freedom as economic optimization in the realm of borderless markets” (Ong 2006: 238).

Esta concepción del sujeto, implícita en los argumentos de Aihwa Ong, podría servir como marco para conceptualizar las reglas que rigen las relaciones de todos los personajes en *La flaqueza del bolchevique*. Este film esboza una colectividad urbana de sujetos autónomos cuya interacción con otros sujetos resulta siempre problemática. Los “otros” emergen como engranajes de una dinámica hiper-competitiva o como límites a la libertad individual. No es exagerado afirmar que, al menos, el cincuenta por ciento de las escenas del film están construidas sobre dos fórmulas elementales de interacción. En primer lugar, llamadas telefónicas en las que, por algún motivo, uno de los hablantes tiene que modificar o esconder su verdadera identidad. En segundo lugar, persecuciones en las que un personaje sigue a otro por la urbe, obteniendo una información que habría sido imposible obtener

de otra manera. Las relaciones asentadas en un contacto personal y no mediado tienen por su parte una orientación instrumental o un destino nefasto. Entre las primeras destacan, por ejemplo, las que protagonizan Pablo y sus colegas del banco, o Sonsoles y el policía que contrata a los tres delincuentes. Entre las segundas sobresale la que mantienen Pablo y María (que, como ya sabemos, termina trágicamente).⁴ En resumen, los tres aspectos aquí destacados (la esfera empresarial por la que Pablo aparece radicalmente condicionado, el estrato social de los nuevos gestores del capitalismo transnacional y la dinámica instrumental que administra el contacto de unos personajes con otros) revelan el horizonte histórico que este film reconstruye para su propia trama. Otros sub-temas implícitos en *La flaqueza del bolchevique*, como la soledad, la incomunicación, el desgaste de la intimidad, la despersonalización o la rutinización de lo cotidiano, deben ser entendidos como piezas de un puzzle mayor con tema propio: los retos de una cultura, como la española, sometida en las dos últimas décadas del siglo XX a un acelerado proceso de rápida reorganización modernizadora.

4 En este Madrid de sujetos atomizados donde el “otro” es una fuente de ansiedad o destrucción no parece demasiado difícil detectar el *ethos* neoliberal “[that] has conceived human societies as collections of autonomous individuals pursuing their own personal goals only subjected to a neutral framework of laws that prevents these individuals from interfering with each other’s actions” (Jardine 1998: 33). Dos aspectos de esta cita deben ser destacados en relación al largometraje de Martín Cuenca: 1) el estatus de otros personajes respecto a cualquier individualidad es esencialmente negativo, su lugar es o debe ser la no-interferencia y la no-ingerencia; 2) el contacto con esos otros personajes resulta, por lo tanto, tolerable siempre que favorezca (y no entorpezca) el desarrollo de los proyectos y deseos propios. Ésta es la versión de libertad negativa que John Stuart Mill célebremente privilegia en *On Liberty* (1859). En otras palabras, este Madrid parece una plasmación cinematográfica del temor que tantos filósofos de la modernidad europea (como Max Weber o Theodor Adorno) dejaron plasmado en el concepto de razón-instrumental. Ésta convierte la comunidad en un circuito especulativo donde la utilidad y rentabilidad de todo lo real priman sobre la discusión de los fines últimos. Es por esto que Weber afirma que, bajo la impronta de esta lógica, “expectations are used as ‘conditions’ or ‘means’ for the attainment of the actor’s own rationally pursued and calculated end” (Weber 1978: 26), y es por esto que Adorno concluye que el dominio y el control constituyen el último objetivo de dicha razón (Horkheimer/Adorno 2002: 3-42).

2. Nostalgias vacías: El pueblo y la revolución

El análisis hasta ahora presentado no solo atañe, en realidad, a este film aislado, sino a toda una familia de recientes largometrajes españoles preocupados por una temática parecida. En obras como *Adosados* (Mario Camus 1996), *Pesadilla para un rico* (Fernando Fernán Gómez 1996), *Familia* (Fernando León de Aranoa 1996), *Extraños* (Imanol Uribe 1990), *Smoking Room* (Roger Gual y Julio Wallovits 2002), *Las horas del día* (Jaime Rosales 2003), *El método* (Marcelo Piñeyro 2005) o *Concursante* (Rodrigo Corés 2007), encontramos personajes aquejados de una *maladie* similar, una suerte de afección de época: el hombre urbano de la democracia española, bien situado profesional y económicamente, descubre en su existencia un patrón de repeticiones que desencadenan la añoranza por mayores márgenes de libertad, espontaneidad para la acción y opciones de un cambio profundo. Frente a la osificación de una vida cómoda pero predeterminada, surge la necesidad (fracasada en todos estos filmes) de una verdadera ruptura, de la emergencia de la excepción, de una superación de lo que se presenta como los límites de lo posible. En donde *La flaqueza del bolchevique* difiere de estos filmes es en el pasado de su protagonista, ya que Pablo debe afrontar dos dificultades complementarias: las claustrofóbicas demarcaciones de un contexto histórico, pero también el recuerdo de un tiempo biográfico e histórico en el que dichas demarcaciones pudieron ser cuestionadas. En definitiva, Pablo es consciente de habitar un ciclo post-revolucionario, pero aún atesora la memoria de otra época menos categórica.

Esta memoria tiene, como ya se ha mencionado, una doble fuente: una biográfica y otra historiográfica. Ambas aparecen en el film entrelazadas. En primer lugar, Pablo admite ante María que su vida sufrió un giro rotundo al terminar su licenciatura universitaria. En esas mismas fechas, Pablo comienza una tesis doctoral que abandona casi de inmediato. “Aparecieron en la facultad unos señores muy elegantes”, explica este personaje, “y dijeron: ‘A ver, ¿quiénes son los chicos más inteligentes de esta facultad?’. Y yo era uno de aquellos chicos, con mi hermoso expediente y dispuesto a comerme el mundo. Y sí, aprendí a ganar mucho dinero, pero no sé quién se ha comido a quién”. En esta charla, Pablo expresa no solo el desagrado ante su trayectoria vital, sino también la nostalgia por espacios de su infancia y juventud.

Aunque llega a mencionar explícitamente algunos de estos espacios (como el piso donde vivía como estudiante o el pueblerino barrio de su niñez), éstos no tienen tanta importancia por su contenido, como por su capacidad de sostener el espejismo de un origen y también (y sobre todo) de un sentido dotado de plenitud, un signo capaz de transmitir estabilidad. Kathleen Stewart argumenta que este tipo de narrativas tienen un punto de origen bastante concreto: “in the disorganizing and all pervasive economy of late capitalism, awash in a sea of faces, we look back nostalgically to the shore in a sudden memory of a ground already lost” (Stewart 1988: 228-229). En los tres elementos barajados por esta cita se sostiene el breve retrato autobiográfico de Pablo: la confusión de alguien inmerso en la vanguardia de la economía capitalista, la tonalidad nostálgica de una mirada retroactiva y el recuerdo casi epifánico de una “tierra” que, sin importar demasiado su referente histórico, devuelve una base de certidumbres (o, al menos, su ilusión).

En la postura de Pablo hay otro ingrediente memorialístico no estrictamente biográfico. Pablo no solo menciona el abandono de la tesis doctoral, sino también su tema: la Revolución Rusa. Este detalle no tendría mayor importancia si no fuera porque reaparece en otros momentos de los que vamos a destacar tan solo dos: 1) las primeras imágenes del film muestran a Pablo pasando las páginas de una historia ilustrada de la Revolución Rusa; 2) en un momento posterior, Pablo se define políticamente ante María (no sin cierta ironía) como bolchevique. El propio título del film se deriva de este juego de menciones explícitas al alzamiento de 1917. Constituiría un error llevar demasiado lejos la interpretación de esta sub-trama, proponiendo, por ejemplo, para Pablo la identidad herida de un comunista desencantado que extravió sus ideales políticos en el sendero de la Historia. Mi interpretación va en otro sentido: la Revolución Rusa funciona en *La flaqueza del bolchevique* como un tropo de una edad biográfica más abierta y de un momento histórico muy evocador.

Ahora bien, la pregunta más importante es por qué éste y no otro suceso. En primer lugar, si Pablo padece el síndrome de la trascendencia imposible, no debe sorprender que (aunque sea a un nivel emotivo y, en menor medida, político) le cautive uno de esos momentos casi épicos en el que la posibilidad de una trascendencia social se materializó en forma de crisis y revolución. Incluso en un reciente y crítico

recuento de aquella insurrección, se admite que hay algo en ésta especialmente evocador en mitad de un periodo “that conspires [...] to discourage the belief that it [the world] cannot be radically reordered” (Smith 2003: 168). No hay que coincidir con los propósitos y efectos de la Revolución Rusa para reconocer su poder evocativo en el imaginario popular del siglo XX. En segundo lugar, y en relación con este último punto, los eventos iniciados en 1917 dejaron una rica iconografía, un inmenso abanico de signos que han permitido a Orlando Figes y Boris Kolonitskii hablar de una compleja revolución semiótica, “the symbolic battlefield of the revolution” (Figes/Kolonitskii 1999: xx). Pablo se sirve de elementos de esta iconografía para materializar el objeto de su nostalgia. La palabra “bolchevique” o algunas imágenes fotográficas de Trotsky y Lenin adquieren para este personaje una consistencia semántica especial, no identificable (no plenamente, al menos) con la añoranza por un proceso político concreto. La aparición esporádica de la Revolución Rusa funciona como un síntoma de los males que afligen al protagonista. Si, como afirmaba anteriormente Kathleen Stewart, la nostalgia necesita de objetos catalizadores, Pablo encuentra estos soportes materiales en 1) su infancia-juventud y 2) en un acontecer histórico suficientemente poderoso, lejano y maleable como para sustentar sus anhelos de una realidad distinta a la suya.

Resulta evidente que esta interpretación del film resta importancia política a la presencia de la Revolución Rusa. Adopto este acercamiento porque el propio largometraje tematiza dicha revolución como un evento ideológicamente hueco para la contemporaneidad histórica de los personajes. Esta revolución pesa (y mucho) en la trama, pero pesa porque los dos protagonistas, Pablo y María, la asumen como con un decorado sin profundidad. La insurrección de 1917 es uno de sus primeros temas de conversación, pero la complicidad que facilita este diálogo convierte unos acontecimientos pretéritos, según los términos de Fredric Jameson, en una superficie especular con poca o nula sustancia histórica (Jameson 1999: 279-296). Debemos notar que si bien Jameson se refiere a un tipo de representación nostálgica y *kitsch* del pasado en el cine norteamericano de los años noventa, utilizo su observación de manera un tanto distinta porque *La flaqueza del bolchevique* no es una pieza histórica, sino un film sobre el uso estético que el presente hace de un pasado percibido como incomprensible o irrelevante. De manera sintética, se podía resumir este uso señalando el

acercamiento hiperbólico de Pablo y la aproximación mnemotécnica de María.

El primero presenta sus credenciales políticas como las de un bolchevique. Ante el desconcierto de la adolescente, Pablo aclara que los bolcheviques, a diferencia de los socialistas, “no nos conformamos con quitarles todo a los ricos porque eso no cambiaría nada. Lo que hay que hacer es fusilarlos a todos, a los ricos primero y a los pobres después”. Aunque estas palabras son emitidas con una clara intención humorística, Pablo disuelve por exageración la realidad específica de un grupo político que él investigó para su tesis. Su glosa no pasa por la definición más o menos esquemática, sino por una rápida caricatura que exagera y, por lo tanto, cancela la realidad del proyecto político que el bolchevismo representó. Inmediatamente después de esta *boutade*, Pablo añade: “No soy bolchevique, no soy nada y, si fuese algo, dejaría de serlo por ti”. La operación intelectual de Pablo revela el *pathos* de un personaje hastiado que no encuentra anclaje ni en la Revolución Rusa pero tampoco (y esto es lo decisivo) en una crítica coherente de ésta. Su gesto crítico es doble. Pablo rechaza un presente claustrofóbico, pero reconoce que, en esta coyuntura, cualquier aspiración radicalmente contestataria carece de verdadera viabilidad.

Por su parte, María intuye que Pablo está bromeando y sonríe sin darle importancia al comentario. En un momento muy posterior, será ella quien retome el asunto: “¿Bolchevique? Miembro de la fracción dura que formaba el ala izquierda del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia. Ayer lo miré en una enciclopedia. Creía que te lo habías inventado”. Si la intervención de Pablo está marcada por el exceso, la de María se caracteriza por abordar la Revolución Rusa como una entrada más en una obra recopilatoria. De alguna manera, la reacción de María confirma la postura de Pablo, ya que el acercamiento de ésta al suceso que marcó el desarrollo de la izquierda e historia europeas aparece lastrado por dos aspectos. En primer lugar, ella repite la definición que ha memorizado sin entender realmente su sentido. En su recitación, María emplea una prosodia mecánica, demasiado perfecta. Es claro que este personaje ha querido retener palabra por palabra para impresionar favorablemente a Pablo, pero también porque estos vocablos explican una realidad ininteligible para ella. Más que un conocimiento histórico, María adquiere y trasmite un cuadro vacío y espectral, una fachada de términos rimbombantes que, en expresión de Eli

Friedlander, “is produced for easy consumption [creating] a form of false consciousness [...], satisfying artificial needs by means of substitutes of culture” (Friedlander 1997: 379). En la adquisición cognoscitiva de María son fácilmente apreciables el “consumo fácil”, la “falsa conciencia histórica” y la “substitución de la cultura” por una cascada de vocablos sin profundidad semántica.

En segundo lugar, la relación de María con un pasado tan relevante para el imaginario personal de Pablo está distorsionada por un modelo enciclopédico de conocimiento. La enciclopedia almacena datos en un afán sintético y totalizante que sistematiza el mundo de acuerdo, no a un esquema narrativamente moral, sino alfabético. En la enciclopedia hay un impulso objetivizador que, al abordar el pasado y a los que lo protagonizaron, “it destroys others as lives and re-incarnates them as things, as historical event” (Eaglestone 1998: 317). En el breve exordio de María sobre los bolcheviques se percibe el proceso reificador de una enciclopedia sobre su objeto de conocimiento. En el supermercado de pasados historificados, María toma lo que necesita para ponerlo en circulación sin demasiado interés en esas implicaciones ideológicas que, como explica Matthias Fritsch, “permit[s] the ethical and political subject to be responsive to others in the first place” (Fritsch 2001: 289). De cualquier forma, el acercamiento de María a la Revolución Rusa no importa realmente por la información que brinda sobre este personaje. En este punto específico, María se comporta como una metonimia de un ambiente político mucho más amplio. Una vez que consideramos las palabras de ambos personajes conjuntamente, podemos reconsiderar *La flaqueza del bolchevique* como un comentario sobre el destino neoliberal de una España en la que las grandes aspiraciones revolucionarias del siglo XX han quedado reducidas a definiciones de diccionario que Pablo deforma y María repite sin saber su significado.

3. Lolitismo y capitalismo

En el contexto anteriormente planteado, la relación sentimental de los dos personajes puede ser comentada adecuadamente. La fascinación de Pablo por María se adecua, en términos generales, a la narrativa del “lolitismo”, en la que la ingenua y perversa sexualidad de una adolescente desestabiliza un determinado orden social. Como asevera Sarah

Hentges, esta sexualidad supone un motivo de incomodidad y deseo que trasluce las profundas contradicciones de una comunidad (Hentges 2006: 7-19). Lo importante de estas reflexiones es que si la figura cinemática de la niña-mujer ha dado pie, como explica Ilana Nash, a la hiper-sexualización de personajes femeninos y a su tratamiento dicotómico “madonna/whore” (Nash 2006: 3), también ha funcionado como “an exasperating agent of chaos who challenged the boundaries and hierarchies of a patriarchally organized society” (Nash 2006: 2). Para situar correctamente *La flaqueza del bolchevique* debemos retener el eje central de las ideas expuestas por Nash y Hentges: la sexualidad actúa en estas narrativas como un escenario de crisis para instituciones políticas y sociales muy diversas. En el film de Martín Cuenca, esta conexión aparece claramente trazada en la primera escena. En ésta descubrimos a un taciturno Pablo pasando las páginas de un grueso volumen sobre la Revolución Rusa. Los primeros planos de este personaje son entrecruzados con planos de las propias imágenes del libro (una fotografía del joven Trotsky o la estampa de Lenin en un avanzado estado de senectud). En un momento dado, Pablo recupera la concentración ante un retrato que capta todo su interés. Esta fotografía no retrata a grandes figuras políticas, sino a las cuatro hijas del Zar Nicolas II (Olga, Tatiana, María y Anastasia Romanota) cuando aún eran niñas, varios años antes de su fusilamiento el 17 de julio de 1918.

Éste es uno de los momentos más informativos de *La flaqueza del bolchevique*. Esta escena podría ser interpretada, de hecho, como un resumen de los temas desarrollados con posterioridad. Pablo observa distraído la historia ilustrada de la Revolución Rusa porque ésta ha adquirido el estatus espectral de una ruina biográfica e histórica. Ahora bien, en mitad de dicha ruina, la estampa de cuatro niñas/adolescentes (claro anticipo del personaje de María) reactiva poderosamente su atención. Es ahora cuando podemos volver sobre las preguntas que dejamos suspendidas al inicio del ensayo: ¿Qué significa para Luis la adolescencia femenina? ¿qué rol cumple su trato con María? ¿por qué el cierre tan categórico del film implica un final coherente para toda la narración? La respuesta a estas preguntas pasa por tres argumentos distintos. En primer lugar, para este personaje, el contacto con la adolescente conlleva el aura de la trasgresión porque, en el marco de una esfera profesional presidida por el *ennui* fastidioso de una nueva buro-

cracia mercantil, Pablo observa a María como un auténtico acontecimiento imprevisto que rompe el horizonte de sus expectativas previas.

En segundo lugar, María no es una adolescente cualquiera, sino un personaje inteligente y directo que a Pablo le devuelve el espejismo de su propia refundación. María viene de una procedencia privilegiada, pero enjuicia con cierta agudeza sus propias circunstancias. Pablo empatiza con este personaje por su talante crítico, pero también porque, como comentan Frances Gateward y Murria Pomerance, la adolescencia en el cine occidental posterior a la Guerra Fría ha implicado una esperanza específica con la que personajes como Pablo ya no cuentan: “Developing a sense of independence and finding a place of one’s own” (Gateward/Pomerance 2002: 17). La adolescencia acumula tanto valor simbólico-político porque es un proceso y alberga posibilidades aún realizables. No se entiende la cultura sentimental de Pablo si no es contra este fondo: el hombre maduro que tuvo aspiraciones izquierdistas más o menos concretas y que hoy observa su vida como una labor hecha y cerrada en el seno de un capitalismo severo. Este sujeto descubre (o fantasea) en una adolescente la idea misma de un porvenir impredecible.

En tercer lugar, María también suscita en Pablo reflexiones sobre un contexto semi-rural rememorado en clave nostálgica. En sus conversaciones, Pablo recuenta su trayectoria desde la clase trabajadora hacia la nueva burguesía rectora, desde las ilusiones ideológicas hacia un nihilismo sufriente, y también desde un alejado barrio/pueblo de la periferia madrileña hacia el centro financiero de la ciudad.⁵ Otra de las ilusiones que Pablo cree recuperar al conocer a María es la posibilidad de un retorno al barrio casi rural y periférico en donde creció. Todas sus conversaciones sobre este espacio pre-urbano están dotadas de una tonalidad emotiva que Maruška Svašek ha rastreado en narrativas

5 La oficina de Pablo ofrece una estupenda vista panorámica de la Puerta de Europa, más conocida como las Torres Kio, de 114 metros de altura cada una. Estos edificios fueron finalizados en 1996 y su diseño corrió a cargo de los arquitectos Philip Johnson y John Burgee. Lo realmente relevante de estas torres es que fueron el objeto de uno de los casos de corrupción económica más sonados de la democracia española. Estas torres constituyen, por lo tanto, iconos de un periodo de la historia española conocida como “la cultura del pelotazo”, caracterizada por la especulación y el desorden financiero. No es de extrañar que Álex de la Iglesia, en un claro giro mordaz, atribuyera a estos edificios un poder intrínsecamente demoníaco en su film *El día de la bestia* (1995).

post-socialistas centradas en contextos geográficos donde la dinámica del capitalismo se deja notar con menos intensidad (Svašek 2006: 12). Pablo rememora ante María el viejo barrio, ambos se encuentran con un compañero de aquellos años que se dedica al trabajo social y, finalmente, para su última cita, deciden desplazarse a este suburbio y, en concreto, a “un lugar muy especial” que Pablo recuerda con gran apego: una explanada desde la que se divisa una perspectiva panorámica de Madrid. Ambos encuentran este lugar y pueden, durante unos segundos, observar la ciudad desde fuera, como un espectáculo estético y, por primera vez, placentero. Durante estos instantes, resulta evidente que María ha posibilitado una vuelta a un *locus* simbólico que se corresponde con un origen que Pablo (así lo percibe él mismo) ha traicionado y dejado atrás. Esta adolescente facilita la impresión de cercanía, por lo tanto, a unas raíces biográficas, geográficas y culturales.

Una vez tenidos en cuenta los tres puntos anteriores, el trágico final de *La flaqueza del bolchevique* debe entenderse como un cierre coherente para las problemáticas planteadas por la narración. Dos razones me parecen relevantes para sostener esta afirmación. En primer lugar, se podría hablar de María como una figura discursivamente sobrecargada. Esta joven funciona como un punto de sutura en el que, por un instante, quedan resueltos los constreñimientos que hacen del día a día de Pablo una experiencia poco grata. En este sentido, María queda redimensionada por las necesidades que otro personaje proyecta sobre ella. Con su muerte, lo que realmente desaparece para Pablo es el globo retórico que ha construido alrededor de ella. En segundo lugar, hay otro factor que, no por evidente, deja de resultar decisivo en el proceder de Pablo. El fenómeno que estimula su interés tanto en María como en las cuatro hijas del Zar Nicolas II es su enorme belleza. Este hecho es determinante porque muestra el curioso trasvase de intereses que este personaje lleva a cabo al saltar de unos problemas a sus posibles soluciones.

Estos problemas gravitan en torno a unas condiciones vitales y éstas son a su vez el producto del desarrollo particular de un país como España y de una ciudad como Madrid, convertidos en enclaves de un circuito internacional de capitales financieros. Este entorno nada tiene que ver con la urbe festiva y transgresora, plasmada en tantos filmes, por ejemplo, de Pedro Almodóvar o Fernando Colomo. La producción

especulativa, la competitividad y el control empresarial parecen haber sustituido al impulso celebratorio de otras décadas.⁶ Todas estas dificultades (que son inherentes a la evolución política, social y económica de un contexto) resultan en gran medida tergiversadas por Pablo quien, en un clásico giro formalista de rechazo a procesos modernizadores, “sought in aesthetic experience a refuge from a debase and mediocre social world” (Callinicos 2007: 181). María no solo ocasiona el asombro admirativo, sino también la decisión de que su cautivadora belleza sirva de redención para todo lo demás. Las circunstancias en que María fallece dejan en evidencia la debilidad de esta lógica: si Pablo inventa en este personaje la posibilidad de un nuevo comienzo para sí mismo y la vuelta al territorio prometedor de su propia juventud, el tajante final nos recuerda que todas esas aspiraciones exigen mucho más que la fascinación por una seductora joven. Es más, la fascinación trasgresora por una adolescente debe ser entendida, utilizando los términos de Martha Nussbaum, en el marco de una antropología eroticista que ofrece sustento a políticas anarquistas de carácter amoral (Nussbaum 1999: 43). Los mismos problemas de los que Pablo viene huyendo lo persiguen hasta la periferia para reiterar su lógica y para mostrar que la trascendencia no será el resultado de determinados valores estéticos ni de la erotización *per se* de la trasgresión moral.

En *La flaqueza del bolchevique*, el fatalismo no proviene por lo tanto de su desesperanzadora última escena, en la que Pablo ingresa en prisión e imagina la imagen de María sobre la pared de su celda. El fracaso de este personaje está prefigurado en los términos idealizadores y estetizantes con que confronta su angustia. Todos los ingredientes que confluyen en su relación con María pueden ser explicados como tentaciones post-revolucionarias. La exaltación de la juventud, la fetichización de la belleza y la nostalgia por un origen perdido surgen como salidas en falso para un entorno que exige otro tipo de reformas. Todas estas soluciones no solo ensayan una escapada de la Historia, sino también el tratamiento de ésta como un decorado discontinuo de donde extraer esencias absolutas y descontextualizadas (la

6 Randolph Pope explica que en algunas recientes novelas española “Madrid has become a playground” (Pope 2008: 135). Pope añade que “the city has lost its previously local character and is now just another global metropolis” (Pope 2008: 135). Por supuesto, el cine de Almodóvar, al menos el de los años noventa, podría ser citado como otro ejemplo de esta urbe lúdica.

“juventud”, la “belleza” o el “origen”). El verdadero determinismo de *La flaqueza del bolchevique* tiene, por lo tanto, otra causa: la ausencia de materiales disponibles con los que Pablo podría articular una respuesta más consistente. En esta coyuntura, el film, propone una crítica de lo que Terry Eagleton ha denominado “a ‘bad’ or premature utopianism” que, según este mismo autor, “grabs instantly for a future, projecting itself by an act of will or imagination beyond the compromised political structures of the present” (Eagleton 1990: 229). Pablo incurre en este “utopismo prematuro” (denominado en este ensayo “tentaciones post-revolucionarias”) justamente porque, a su alrededor, no encuentra las herramientas con las que desencadenar algún tipo de ruptura y, por ende, de trascendencia social.

Una última cuestión se desprende de este planteamiento: ¿qué consecuencias se pueden extraer de unas circunstancias históricas que se imponen ante Pablo como un entramado opresivo y, sobre todo, infranqueable (tan infranqueable que antiguas alternativas parecen reducidas a un simple decorado y las nuevas alternativas no han surgido aún)? En este aspecto, el film parece ofrecer la más negativa de las respuestas. Si no existe aún una auténtica contestación utópica y si las fugas post-revolucionarias conducen al protagonista al fracaso más estrepitoso, la única opción radica en un estado de reflexiva pasividad. Los dos últimos planos del film (Pablo con la mirada fija en la pared mientras imagina a María sobre el blanco de la celda) cifran el dilema de un sujeto aislado en la pura digresión imaginativa y contra-factual que sirve de último pero paralizante consuelo. En este planteamiento hay además algo circular ya que propone un problema sin solución: un conjunto de males coyunturales para cuya superación, tal y como afirma Slavoj Žižek, no se dan las circunstancias históricas ni se van a dar en un futuro previsible (Žižek 1999: 352). Lo relevante de este final es que compendia visualmente el *cul-de-sac* en el que se encuentra la imaginación política (marxista y no marxista) cuyo techo especulativo aún continúa siendo una sociedad capitalista. La circularidad de este instante es trágica porque, como Pablo descubre a lo largo del film, hay que pensar una sociedad post-capitalista cuando, sin el capitalismo (en cualquiera de sus variantes), resulta imposible concebir y estar en la realidad.

Bibliografía

- Boltanski, Luc/Chapiello, Eve (2005): *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Callinicos, Alex (2006): *The Resources of Critique*. Cambridge: Polity.
- (2007): *Social Theory. A Historical Introduction*. Cambridge: Polity.
- Eagleton, Robert (1998): “The ‘Fine Risk’ of History. Post-structuralism, the Past and the Work of Emmanuel Levinas”. En: *Rethinking History*, 2, 3, pp. 313-320.
- Eagleton, Terry (1990): *The Ideology of Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Fernández-Santos, Elsa (2003): “Martín Cuenca debuta con la historia de amor de un ejecutivo y una niña”. En: <www.elpais.com/articulo/cine/Martin/Cuenca/debuta/historia/amor/frio/ejecutivo/nina/elpepuculcin/20031031elpepicin_5/Tes> (13.08.2008).
- Figes, Orlando/Kolonitskii, Boris (1999): *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*. New Haven: Yale University Press.
- Foran, John (1997): “Introduction”. En: Foran, John (ed.): *Theorizing Revolutions*. London: Routledge, pp. 1-10.
- Friedlander, Eli (1997): “Some Thoughts on Kitsch”. En: *History and Memory*, 9, 1, pp. 376-392.
- Fritsch, Matthias (2001): “History, Violence, Responsibility”. En: *Rethinking History*, 5, 2, pp. 285-304.
- Fukuyama, Francis (1992): *The End of History and the Last Man*. New York/Toronto: Free Press/Maxwell Macmillan Canada.
- Gateward, Frances/Pomerance, Murray (2002): “Introduction”. En: Gateward, Frances/Pomerance, Murray (eds.): *Sugar, Spice, and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*. Detroit: Wayne University Press, pp. 13-24.
- Harvey, David (2000): *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press.
- Hentges, Sarah (2006): *Pictures of Girlhood. Modern Female Adolescence on Film*. London: MacFarland & Company Publishers.
- Horkheimer, Marx/Adorno, Theodor (2002): *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum.
- Jameson, Frederic (1999): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jardine, Murray (1998): “Are Communitarians ‘Premodern’ or ‘Postmodern’? The Place of Communitarian Thought in Contemporary Political Theory”. En: Lawler, Peter Augustine/McConkey, Dale (eds.): *Community and Political Thought Today*. London: Praeger, pp. 27-38.
- Nash, Ilana (2006): *American Sweethearts. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nussbaum, Martha (1999): “The Professor of Parody”. En: *The New Republic*, 22, pp. 40-45.
- Ong, Aihwa (2006): “Experiments with Freedom: Milieus of the Human”. En: *American Literary History*, 18, 2, pp. 229-244.

- Pope, Randolph (2008): "Madrid in the Novel". En: Altisent, Marta (ed.): *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. London: Tamesis, pp. 129-136.
- Rodríguez Chico, Julio (2003): "Una generación perdida y desencantada". En: <www.labutacanet/51sansebastian/laflaquezadelbolchevique4.htm> (10.09. 2008).
- Rodríguez Marchante, Otti (2003): "Mejor *La flaqueza del bolchevique* que la histeria de Mañas". En: <www.abc.es/hemeroteca/historico-23-09-2003/abc/Espectaculos/mejor-la-flaqueza-del-bolchevique-que-la-histeria-de-ma%C3%B1as-o-la-pesadez-de-rivette_209239.html> (17.09.2008).
- Silva, Lorenzo (1997): *La flaqueza del bolchevique*. Barcelona: Destino.
- Smith, Steve (2003): *The Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Stewart, Kathleen (1988): "Nostalgia – A Polemic". En: *Cultural Anthropology*, 3, 3, pp. 227-241.
- Svašek, Maruška (2006): "Postsocialism and the Politics of Emotions". En: Svašek, Maruška (ed.): *Postsocialism*. New York: Bregan Books, pp. 1-33.
- Waters, Malcolm (2001): *Globalization*. London: Routledge.
- Weber, Max (1978): *Economy and Society: An Outline of Interpretative Sociology*. Vol. I. Berkeley: University of California Press.
- Žižek, Slavoj (1999): *The Ticklish Subject. The Absence Centre of Political Ontology*. London: Verso.

Janett Reinstädler

Entre o debate político travado e a produção literária desinibida: a memória histórica e cultural em Portugal

É estranho o silêncio que existe em torno da memória cultural portuguesa. Enquanto que o ‘boom’ da memória espanhola (Herrmann 2002) teve uma ampla ressonância ao nível dos media e *el año de la memoria histórica* com a contestação contra a abertura de valas comuns e o escândalo que envolveu o magistrado Baltazar Garzón, enquanto que a Hispanística internacional organiza projetos de investigação, conferências, exposições acerca do superar do passado castelhano e acabou, inclusive, por apresentar uma larga literatura de investigação sobre o tema, falta um eco comparável vindo de Portugal.¹ Isto é algo que surpreende à face das experiências semelhantes a que os povos espanhóis e portugueses estiveram sujeitos quase em

1 Os trabalhos de investigação e publicações em relação à memória coletiva da ditadura de Salazar/Caetano em Portugal são, pelo que consigo perceber, bastante claras. Almeida (2005) e Martins (2007) debruçam-se sobre esta temática. Na Lusitanística alemã destacam-se os trabalhos de Andrea Fleschenberg (2004) acerca do tratamento dos arquivos da polícia secreta na Alemanha e em Portugal, e de Troebst (2010) sobre a comparação das ditaduras na Europa. Ambas são unânimes na forma como remetem para o “insuficiente” (Troebst 2010: 12) estado da arte com vista aos estudos comparativos das ditaduras. Maria de Sousa apresentou em 2007 com *Toda a Memória do Mundo* uma antologia com ensaios sobre os aspetos individuais, orais, arqueológicos e neurológicos da memória; a memória cultural portuguesa atual não é, no entanto, focalizada neste estudo. Um projeto online interessante de caráter documental tem vindo a ser implementado há já alguns anos com o título *Ehrendes Gedenken, Schatten der Vergangenheit: Portugiesische Erinnerungskulturen* (N.T.: Memória homenageada, sombras do passado: memória cultural portuguesa) por Teresa Pinheiro, Professora da Universidade de Chemnitz e os seus alunos (cf. Pinheiro 2005; 2006; 2008; 2010). A temática literatura e memória (não só do Estado Novo) é finalmente focada por Lange/Smolka (2001). João Barrento (1999) fornece-nos um levantamento no total de mais de 14 autores, que escrevem sobre a ditadura portuguesa. No entanto, uma análise concreta da perspetiva da teoria em torno da memória coletiva ainda não foi bem-sucedida. Entrarei mais tarde na questão do tratamento científico da tematização histórico-literária para lá da teoria da memória.

simultâneo com as crises económicas, o terrorismo de estado, a censura, a violência e a perseguição pelo Franquismo e o Estado Novo. Será que Portugal não é (uma vez mais) levado a sério ao lado do grande país vizinho? Será que Portugal recorda *menos* (do ponto de vista dos media) que Espanha? Ou será que se recorda de *maneira diferente*?

Uma vez que a resposta a estas perguntas, ao contrário do já bem estudado caso espanhol, não é tão evidente, pretendo preceder as minhas interpretações com algumas considerações sobre a específica forma portuguesa de lidar com o passado histórico. Seguidamente serão propostos três paradigmas centrais da memória cultural na fase de transição da ditadura/época colonial para a democracia atual tomando o exemplo de três romances — *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires (1972), *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes (1984a), e *Levantado do Chão* de José Saramago (1980).

Um olhar sobre as poucas publicações da área dos estudos comparativos da ditadura que se ocupam com o caso português, permite rapidamente clarificar que Portugal recorda, *de facto*, de *maneira diferente*. Isto é primeiramente condicionado pelo facto que cada país recorda de outro modo, uma vez que o trabalhar do próprio passado não é tão cunhado pela semelhança das experiências paralelas temporalmente ou próximas a outros países geograficamente, mas muito mais através das:

“história”, “memória” e “recordação coletiva” [...], válvulas comunicativas em ligação direta com o campo semântico da “nação”. E as nações da Europa são tão diferentes quanto são correspondentemente incompatíveis as suas obras-primas históricas. Ao mesmo tempo são também tão diferentes as formas e modelos das suas recordações da ditadura — e com isso das estratégias do superar da ditadura (Troebst 2010: 45).²

Ao observar-se Portugal e Espanha desta perspetiva, ressaltam distinções centrais na perceção nacional que ambos os países têm de si mesmos, que influenciam sem dúvida a memória cultural. Quase se

2 “‘Geschichte’, ‘Gedächtnis’ und ‘Erinnerung’ [... stehen] kommunizierenden Röhren gleich in direkter Verbindung mit dem semantischen Feld der ‘Nation’. Und so unterschiedlich die Nationen Europas sowie entsprechend inkompatibel auch ihre historischen Meistererzahlungen sind, so verschieden sind zugleich die Formen und Muster ihrer Diktaturerinnerungen – und damit der Strategien der Diktaturbewältigung” (Troebst 2010: 45). N.T.: Traduções de citações da nossa autoria.

pode alegar que na consciência espanhola desde o século XIX dominam discursos sobre a divisão do país em *España eterna* e *España moderna* (uma dicotomia que culminou na *Guerra Civil* espanhola), enquanto em Portugal, pelo contrário, predomina o discurso público através do imaginário de um povo unido. Assim se pode ler numa obra de história do ano de 2007 “A sociedade portuguesa continua a ser intrinsecamente corporativa” (Telo 2007: 385), o teórico literário Barrento (1999: 17) fala de uma “consciência coletiva messiânica relativa ao passado” dos portugueses. Este conhecimento de base poderá ter tido — a par com as condições históricas específicas — uma influência considerável nas respetivas saídas da ditadura. Por fim os espanhóis, com medo de uma nova cisão após a morte de Franco, acabaram por deixar para a política a configuração da passagem à democracia e aceitam um *pacto de silencio* que bloqueou a reciclagem do Franquismo até aos finais dos anos 90. Porém, em Portugal deu-se uma revolução precedida por um golpe militar e apoiada pela maioria da população. À revolta coletiva seguiram-se uma mudança política radical e largos anos de controversos debates políticos em torno da nova forma social. E sim: ainda que em Portugal se tenha começado diretamente após o final da ditadura com a renovação política e jurídica da repressão do passado, este debate já não foi sustentável, isto comprovam, entre outros, a rápida amnistia para os agentes da polícia de perseguição PIDE/DGS do regime de Salazar/Caetano e da retirada do povo português do debate político. Especialmente na forma como se lidou com a da *Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direção-Geral de Segurança* sobressai o interesse rapidamente desaparecido da vasta população por um consequente trabalhar do passado: o debate ainda se aguenta principalmente num nível político e permanece até aos anos 90 sem repercussões consideráveis. Só 20 anos após a Revolução dos Cravos se tornam públicos os ficheiros da polícia do *Estado Novo* e isto é feito através de publicações tão grandes que a esperada afluência privada e científica ao arquivo acaba por também tardar, como se de mais uma consequência social se tratasse.³

3 Cf. a minuciosa reciclagem dos debates em Fleschenberg (2004: 210ss.). As atividades de investigação no arquivo da PIDE orientam-se principalmente para as tendências dos processos de independência das antigas colónias, para o Partido

Andrea Fleschenberg mostra no seu impressionante estudo de 2004 que apesar da existência de intensivos trabalhos académicos sobre a história do *Estado Novo* desde os anos 90, falta uma participação ativa por parte de toda a população na discussão em torno das violações dos direitos humanos durante o Salazarismo/Caetanismo. A autora justifica isto com uma “saciedade temática” do povo português nos anos 70 e com a subjacente contrariedade política geral, com o escasso apoio público e institucional às vítimas, mas também com a falta de comunicação dos resultados dos estudos científicos ao grande público e às gerações mais jovens (Fleschenberg 2004: 253-272). Fleschenberg chega à conclusão de que em Portugal “[se realizou] uma inconsequente e juridicamente branda revisão do Estado Novo que foi avaliado sobretudo de forma negativa” (Fleschenberg 2004: 289), foi dado um tratamento que “quase não tem significado para a sociedade atual portuguesa” (Fleschenberg 2004: 291).⁴ Ao mesmo tempo, o discurso da jovem memória portuguesa testemunha sobre uma “cultura da memória, que só por ocasião dos jubileus da revolução pode reivindicar uma relevância ao nível de toda a sociedade, assim como um interesse público” (Fleschenberg 2004: 288). A única coisa que faz surgir um autêntico *lieu de mémoire* da atual memória cultural portuguesa: a Revolução dos Cravos. Publicamente recorda-se só e apenas o bem-sucedido ultrapassar coletivo do regime opressor.⁵

E, sim, há dois aspetos a objetar tudo isto. Em primeiro lugar, aparecem em Portugal nos anos seguintes à publicação de Fleschenberg — talvez como reflexo dos acontecimentos no país vizinho —, uma série de iniciativas que se mobilizam por um debate sério acerca

Comunista Português, para a Igreja católica e os portugueses na Guerra Civil espanhola.

4 Entre outras coisas, as demissões condicionadas pela política e pronunciadas aquando do início da revolução foram anuladas pela lei da amnistia de 1977. Os despedimentos na área do direito acabaram, por sua vez, por não acontecer. Fleschenberg considera a tentativa da revolução em afastar do aparelho político os funcionários apoiados pela ditadura apenas como “medidas insignificantes de esclarecimento” (Fleschenberg 2004: 218). Sobre isto cf. também Sängner (1994).

5 Sobre a Revolução dos Cravos existe uma ampla bibliografia académica, também nas ciências humanas, que neste âmbito não poderá ser aprofundada. Uma outra zona coletiva de memória é a época colonial, também sobre este tema a bibliografia é desproporcionalmente mais ampla que a dedicada à memória do Estado Novo.

do passado e das vítimas, que até aqui não tinham qualquer lobby, que proporcionaram às pessoas um fórum onde se expressar e que aceitam a discussão coletiva sobre os crimes da ditadura e do colonialismo: em 2005 foi fundada a *Associação Movimento Cívico “Não Apaguem a Memória!”*,⁶ em 2008 é colocado online o blog *Caminhos da memória* que oferece sob acompanhamento académico, informações e possibilidades de discussão não só sobre a própria história da ditadura e colonial. Também ao nível universitário existem novas atividades de investigação.⁷ Mesmo assim, tem de se acordar que a ressonância geral da temática da memória continua na mesma a ser diminuta: em maio de 2010 o trabalho nos *Caminhos da memória* vai ser de novo suspenso. Como indicador da baixa disponibilidade da população para se ocupar com o opressor sistema estatal de Salazar, poderá contar também um evento artístico, no qual a 5 de outubro de 2008 membros da Faculdade de Belas Artes pintaram uma parede na Rua António Mareia Cardoso em Lisboa, em frente à antiga sede da PIDE: nesta ação amplamente noticiada participaram apenas umas 100 pessoas. E enquanto em Espanha no ano de 2006 se comemorava o *año de la memoria histórica* e 64,5% dos espanhóis se manifestava a favor do superar da Guerra Civil (Seixas em Troebst 2010: 109), monumentos em memória de Franco eram destruídos e se mudava o nome a determinadas ruas, Portugal elege em março de 2007 António de Oliveira Salazar como o maior português de sempre num programa televisivo intitulado “Os Grandes Portugueses”.⁸

6 *Não Apaguem a Memória!* cria em Portugal caminhos de memória, os chamados “Roteiros da Memória” e mobiliza-se, como também a Comissão de Socorro aos Presos Políticos, pela indemnização das vítimas da PIDE/DGS.

7 Um projeto de investigação sobre os processos transformadores sociais em Portugal de uma perspectiva histórico-social está a ser levado a cabo pelo Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa em Lisboa.

8 O segundo lugar foi conseguido — com uma grande distância — pelo líder comunista Álvaro Cunhal. O então ainda vivo Prémio Nobel José Saramago não conseguiu mais que o 44º lugar. A bibliografia académica faz repetidamente referências a um retorno da opinião pública portuguesa desde os anos 80 a “valor[es] [...] de um catolicismo reacionário” (Nunes 2003: 45). *De facto*, exemplos mais recentes demonstram que o governo português tem agido nos últimos anos de forma ativa contra esse tipo de tendências: a 28 de outubro de 2008, por exemplo, fez-se no auditório da Assembleia da República um simpósio internacional sobre o *Campo de concentração do Tarrafal*, um campo de opressão da PIDE realizado na presença do Presidente da Assembleia da República (Jaime Gama) e do Ministro da Justiça (Alberto Costa). O plano do Presidente da

Assim fica conhecida a atitude esquizofrênica dos portugueses ao admirar Salazar e, no entanto, condenar o fascismo (Fleschenberg 2004) e há também em Espanha, efetivamente, tal como antigamente, partidários de Franco. E tal como Portugal, Espanha tem algumas fissuras abertas na forma de lidar com o passado: por um lado aqueles que não querem abrir as feridas antigas, mas que querem, sim, preservar a paz social ou até as boas recordações do tempo da ditadura, por outro lado os que exigem a reciclagem do terrorismo do estado, a vingança dos crimes e a indemnização das vítimas.⁹ A diferença decisiva entre os dois países consiste no equilíbrio de forças de ambos os agrupamentos: enquanto em Espanha as únicas forças que definem os discursos públicos desde há mais de dez anos vão contra um esquecimento da iniquidade, em Portugal, pelo contrário, domina a vontade de não remexer nos traumas do passado.

Em segundo lugar, é necessário contrapor que o trabalho de Fleschenberg se concentra na “memória política” (Assmann 2006: 36ss.), ou seja no debate político e nos media quanto ao passado, os reflexos culturais na ditadura portuguesa não são, porém, tratados (o que também teria forçado o âmbito do seu objeto de estudo). Mas se se direcionar a atenção para as “representações materiais” do depósito da memória cultural (Assmann 2006: 51ss.) e com isso para a forma cultural e literária de lidar com o Salazarismo/Caetanismo, a memória cultural portuguesa surge representada de maneira diferente. Já durante a ditadura houve letrados que escreviam contra a censura e o totalitarismo correndo um alto risco pessoal e que procuravam formas de expressão literárias para a repressão experiente, um meio de protesto e de resistência. Em especial surgem na altura a seguir a 1974

Câmara de Santa Comba Dão de em 2008 erguer um museu municipal em honra de Salazar originou, pelo contrário, um debate político tão controverso, que o projeto acabou por ser adiado. E há pouco tempo a página oficial da Câmara Municipal de Lisboa anunciava a inauguração de uma placa comemorativa na antiga sede da PIDE/DGS, planeada pela organização *Não Apaguem a Memória!* pelo 40º aniversário da Revolução dos Cravos.

- 9 Teresa Pinheiro apresenta de forma diferenciada no seu estudo mais recente, como a memória cultural contemporânea em Portugal ainda se encontra muito agarrada à sombra da memorialística do *Estado Novo* (Pinheiro 2010: 8). Aqui defrontam-se valorações positivas da época colonial e da pessoa de Salazar com o 25 de abril como “o lugar da memória com mais consenso do Portugal democrático” (Pinheiro: 2010: 10).

numerosas obras que pegam no passado recente e o processam de forma artística. De entre estes, um material de investigação especialmente rico é oferecido por exemplo pela literatura de testemunho portuguesa — ainda mais do que em Espanha encontram-se textos autobiográficos que tratam das memórias dos políticos conservadores (por ex.º Caetano 1977, Freitas 1995, Ferreira 1992, Papiniano 1998, Sá 2006), das guerras coloniais (Rosa 2003; Nogueira e Carvalho 2004), da resistência política contra o totalitarismo e sobretudo da Revolução dos Cravos (Carvalho 1978; Bernardo 2004 e muitos outros). Este extenso material, que até agora só foi extensivamente objeto para estudos da perspectiva da teoria da memória (cf. quanto a isto: Crabbé Rocha 1992; Batuca-Branco 2006), espera urgentemente por um tratamento num âmbito superior àquele que lhe pode dar o contributo deste artigo.

Quanto à literatura ficcional a situação parece ser semelhante — os numerosos textos literários que durante ou após a ditadura se debruçaram sobre o superar das experiências violentas, quase não foram até hoje tratadas desde a perspectiva da teoria da memória. Não obstante, a Lusitanística internacional chamou continuamente à atenção nas últimas décadas para a relevância da história para a literatura contemporânea portuguesa e o seu contributo para a constituição de uma consciência nacional — Pires de Lima escreve acerca disto que após uma curta fase de um silêncio literário durante a revolução

o fim do império mundial com quinhentos anos e a aproximação de Portugal ao projeto da Comunidade Europeia, juntamente com a crise de identidade por tudo isto provocada, [produziu] uma extensa e produtiva literatura de auto-conhecimento e de ficcionalização da pátria (Pires de Lima 1997: 139).

Briesemeister certifica que a literatura portuguesa desde o Neorrealismo constitui uma “observação inexorável e um testemunho ativo” (Briesemeister 1997: 382) e Barrento confirma: “A história [é] a matéria mais focada no romance português dos nossos dias” (Barrento 1999: 37).

De seguida, pretendo ousar fazer uma ponte entre a perspectiva da investigação feita em torno da memória e três obras exemplificativas de entre o grande número de romances, que tratam e selecionam a história portuguesa, para mostrar três paradigmas da memória na literatura portuguesa antes e depois de 1974.

1. Subversão da ditadura: a paródia e o grotesco

No ano de 1972, ou seja já depois da morte de Salazar e ainda antes da Revolução dos Cravos, surge com *Dinossauro Excelentíssimo* uma “fábula satírica fulminante” (Pires de Lima 1997: 134) sobre o Estado Novo e os seus antigos potentados. Redigido durante uma estadia em Londres pelo autor lisboeta Cardoso Pires (1925-1998), o texto sugere com a sua referência a crónicas, livros de história, mas também livros de aprendizagem do mundo rural e depoimentos de testemunhas, uma verdade histórica a ser contada. Esta exigência pela verdade vai, no entanto, contra uma ação que ultrapassa as coordenadas da realidade e da probabilidade. A história de vida dos protagonistas demonstra ser uma sucessão de acontecimentos inacreditáveis e que se elevam ao fantástico, durante os quais aquele que virá a ser o “imperador” passa de um rapaz do campo a um erudito metropolitano, de um membro do governo ao único soberano e que, por último, sofre uma mutação física de ser humano a dinossauro. Não diretamente por causa disto, mas por causa de outras sugestões no texto reconhece-se facilmente neste “excelentíssimo dinossauro” a figura de Salazar.¹⁰

O narrador heterodiegético, que se dirige diversas vezes no texto a uma menina de nome “Rita”,¹¹ fala de forma oral e dialogada e faz uso substancial do discurso direto e indireto, das perguntas retóricas e das respostas dadas a si mesmo, das considerações gerais e dos comentários pessoais, com os quais representa uma admiração aparentemente ingênua da coragem e das forças dos poderosos, da paciência dos pobres dispostos a fazer sacrifícios (metaforizados como “mexilhões”)

10 Apesar das claras sugestões ao Estado Novo, o romance tem um carácter alegórico que remete para fora de Portugal, por exemplo quando se indica o possível nome do ditador “chamava-se Francisco ou Vitorino, Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado — não interessa [...] já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurius Um, Imperador e Mestre. Palmas” (*Dinossauro Excelentíssimo*: 11). O romance deixa-se assim situar na tradição do romance de ditadura (da América Latina). Gabriel García Márquez irá, por sua vez, em *El otoño del patriarca* (1975) estabelecer estreitas referências intertextuais com o modelo anteriormente dado por Pires (por exemplo: a conceção mágica do tempo, o velho soberano com uma idade fantasmagórica, a elevação mística do ditador e das suas capacidades quase divinas, a morte dupla; cf. sobre isto também Fernández García 2000).

11 O próprio Pires assume “com saudade por um país atribulado” ter concebido a narrativa para a sua filha Rita e tê-la dedicado à sua irmã Ana.

e a erudição dos Doutores (a questionável inteligência nacional), satiriza a perspectiva narrativa do texto, que constantemente se supera a si mesma, os praticantes do poder. Na representação embelezada e na ênfase exagerada revelam-se as estratégias da propaganda, reconhecendo-se assim a instruída e exagerada ostentação da igreja, da ciência como uma máscara que não consegue esconder convenientemente a hipocrisia, a corrupção e a incompetência das instituições estatais. Se, por um lado, a paródia do discurso propagandístico pode ser lida como estratégia para o atenuar da recordação perigosa do Estado Novo, por outro lado, no texto encontra-se também uma crítica direta ao descrever-se o quotidiano do povo como uma situação de controlo ameaçador:

Bandos de espiões batiam as ruas com o encargo de denunciar a língua, confrarias de doutores mergulhavam nos compêndios, outros na letra de forma, no diz que diz. A fala dos mexilhões era passada a crivo, havia orelhas de morcego a caçá-la nas dobras da sombra, imagine-se (*Dinossauro Excelentíssimo*: 38).

O arquivo da PIDE/DGS parece tão fantasmagórico como a imagem das orelhas de morcego que representa a mesma, vigiando uma população de mexilhões. O arquivo é caracterizado como uma “câmara de torturar palavras” e uma “máquina infernal”, na qual “verbos e substantivos, cedilhas e a restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau” em sete passos técnicos (todas as citações: *Dinossauro Excelentíssimo*: 39). Por fim o audaz governante passa ele próprio à ação:

De camareiro em punho meteu-se [o Imperador] a pescar vírgulas nas prosas mais turvas; lançou-se atrás do til, essa borboleta, e do trema em lantejoulas; distribuiu hífenes, colocou-os com o cuidado com que se abrem cancelas no terreno selvagem das orações confusas. Ao sinal de parágrafo, minúsculo hipocampo entre folhas amortalhado, pô-lo a embelezar com abundância os decretos-leis da sua predileção; e à gota de mel, que era o ponto de exclamação, retirou-a aqui e ali para não tornar gulosa a frase (*Dinossauro Excelentíssimo*: 68).

Caso este “labor de pura depuración lingüística” (Fernández García 2000: 131) impeça o *désire de texte*, então a linguagem do seu poder produtivo não se deixa roubar. Devido à sua surdez degenerativa estando rodeado por vários sistemas de colunas de som, o ditador é apanhado no fim do romance numa rede de cacofonias que pronun-

ciam as palavras erradamente e que precisamente a partir da palavra “Ordem” reproduzem sempre novas e perturbantes variantes:

MORDE... OREDM...
 MERDO... MEDRO...
 RRRRRRRRRRRRRRRRRR
 sinal, ponto, seta ----- **MEDO**
 (*Dinossauro Excelentíssimo*: 80).¹²

Esse tipo de desconstruções de exigências de poder e verdade não ocorrem só ao nível da forma narrativa, nem da ação narrada. Também o género da crónica que, para dar vantagem ao texto inicialmente, é destabilizada por elementos de ‘literatura frívola’, i.e. de lendas, fábulas e literatura infantil. O próprio Cardoso Pires define o seu texto como uma “fábula”, mas também este tipo de narrativa se liga ao seu oposto, aqui não se trata, como mostrou Fernández García (2000: 126), de animais a viver segundo as regras humanas, mas, pelo contrário, de homens a viver como animais — algo que Pires transpõe novamente metaforicamente ao escrever que a ação “se passa no tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam” (Pires 1979: 119). O mais tardar pelo final do livro, quando o animalesco governante já envelhecido é trucidado pela sua própria imagem ideal em forma de estátua de bronze (cf. sobre isto Fernández García 2000), quando os médicos o chamam de volta à vida e a sua comitiva o faz acreditar com a ajuda de jornais e programas de televisão falsos que ele continua a governar o país (tal e qual como se fez acreditar Salazar), é manifestado que este romance representa grotescamente a realidade, que constitui ela mesma uma caricatura (Pinheiro Torres 1978).

Ao procurar-se no texto por uma resposta à pergunta porque é que o *Dinossauro Excelentíssimo* não caiu como vítima da censura,¹³ como acontece noutros textos do autor, encontram-se, por um lado, estratégias rodeadas de censura como a virada ao cómico-‘trash’, a redução da relevância e exigência de verdade através das estratégias narrativas relativas à paródia descritas acima, à deformação grotesca e às viragens fantásticas, mas também as 20 fotomontagens que comen-

12 Sobre a “ritmação marcante e musical” e a polifonia dos textos de Cardoso Pires cf. Briesemeister (1993; 1997).

13 Sobre a censura no Estado Novo e os seus efeitos em autores como Pires cf. Azevedo (1999).

tam o narrado de forma simultaneamente ingénua-cômica-absurda, concreta e abstrata — ou seja estratégias que ‘desarmadilham’ o texto e também o tornam menos acessível. Por outro lado, tem de se agradecer, sim, a uma circunstância oportuna, que esta réplica cáustica do ditador e do seu regime tenha podido ser publicada no Portugal de 1972 e que logo após um ano registasse já a 6ª edição: num controverso debate político da *Assembleia Nacional* sobre a censura que os representantes do poder no ano 1972 conduziram como prova da sua tolerância para com dissidentes do recente aparecido *Dinossauro Excelentíssimo*, aquilo que o livro defendia desde então por interdição.

Tomando o exemplo de *Dinossauro Excelentíssimo* há um primeiro lugar de memória português (“lieu de mémoire” com Pierre Nora 1989) que se abre: o tempo da ditadura do Estado Novo e dos seus crimes. Como parte da *memória cultural* portuguesa, i.e. dentro da materializada dimensão ‘durável e simbólica da memória coletiva’ (Assmann 2006: 51ss.), o romance oferece em contrapartida uma estratégia específica da memória (resistente): no qual Cardoso Pires constitui a memória através da apresentação de textos na primeira pessoa e satíricos em torno da mesma (história, depoimentos, relatos, lendas...), as quais se identificam de forma paródica com a estreiteza ditatorial do *Estado Novo* na experiência literária e desvendam com isso a ‘memória ditatorial’ deformada atingindo o seu texto, por fim, um carácter metaliterário e meta-memorial. Atrás da máscara do “modo historiante” que deixava transparecer o representado como “parte de um passado já terminado e objeto da escrita histórica académica” (Erll 2005: 168), a memória será visualizada como uma construção discursiva que é, entre outras coisas, dependente de recalques políticos. O *Dinossauro Excelentíssimo* coloca o passado à distância através da alienação estético-literária, do cinismo e do riso que está muito próximo da loucura. A consequência do desmascaramento parodista não é apenas a negação dos pontos centrais de referência da *memória* oficial do tempo de Salazar no início dos anos 70, mas no fim de contas a desconstrução do conceito nacional português: “Para a fábula cardosiana, na história não há heróis, não há vítimas, não há país, não há acaso” (Ribeiro 1994: 54). Os meios adequados da resistência e do modelo oposto ao totalitarismo são, por sua vez, a língua e o seu potencial criativo, a escrita (e a leitura) de literatura.

2. Substituição da ditadura: o corretivo da memória coletiva

Um segundo forte paradigma da memória portuguesa no tardio século XX são sem dúvida a resistência ativa contra a ditadura e, em especial, a Revolução dos Cravos que encontrou por diversas vezes reciprocidade na literatura ficcional. Como exemplo, poderá servir um dos mais conhecidos romances portugueses da primeira fase da época pós-Salazar, *Levantado do Chão* (1980), daquele que mais tarde viria a receber o Prémio Nobel da literatura José Saramago (1980), “o incorrigível comunista, ibérico heterodoxo e ateu conhecedor profundo da Bíblia” (Grossegese 2009: 10). *Levantado do Chão* apresenta a história nacional como a memória coletiva de um grupo, aqui a população rural do Alentejo e foi concebida como “a transposição para a narrativa da ‘história de baixo’” (Grossegese 1997: 411). Em pano de fundo estão o sofrimento físico e psíquico das pessoas na ditadura e as estruturas feudais tardias, a memória da fome, da pobreza, da exploração, da perseguição política e opressões pela PIDE, que ia num crescendo contra a resistência oferecida pelos reprimidos. Ao contrário do que aconteceu em *Dinossauro Excelentíssimo*, aqui a pessoa de Salazar só é levemente reconhecida. Também a Guerra Civil espanhola, ambas as guerras mundiais e as guerras coloniais portuguesas surgem só vagamente no horizonte das informações escassas para os camponeses. Tomando o exemplo da família de construtores Mau-Tempo conta-se através da história de quatro gerações diferentes como é a vida da população rural portuguesa numa perspectiva narrativa polifónica, que vai trocando entre a narração na primeira pessoa do plural, a narração na primeira pessoa do singular e o narrador onisciente. Com isto o texto medeia uma conceção de história como um confluir de perspectivas, vozes, experiências, tal como se poderá clarificar através deste exemplo de uma greve de um trabalhador agrícola:

[...] e assim vieram a encontrar-se todos na praça da jorna e viram passar a guarda, e veio o cabo Tacabo, Então vocês não querem trabalhar, Queremos, sim senhor, mas só as oito horas, e o patrão não as quer dar, não há nenhuma verdade mais verdadeira do que esta, mas o cabo averigua confirmações, Então isto não é greve, Não é, não senhor, nós queremos trabalhar, o patrão é que nos mandou embora, diz que não dá as oito horas, e é por causa desta clara resposta que o cabo Tacabo dirá mais tarde, Não sei que lhes hei-de fazer, senhor Dagoberto, os homens dizem que querem trabalhar, o senhor é que, e nem chega a acabar a

frase, salta Dagoberto, Malandros é que eles são, ou trabalham de sol y sol, ou morrem de fome [...] (*Levantado do Chão*: 339).

No meio da gritaria vamo-nos apercebendo, com o decorrer do romance, que existe um narrador num nível superior (aqui “não há nenhuma verdade mais verdadeira do que esta, mas o cabo averigua confirmações”) que comenta os acontecimentos ou que, enquanto instância reguladora, chama a atenção para os contextos em que os episódios ocorrem. A história aspira, numa sequência lógica, ao fim da ditadura, à Revolução dos Cravos, que no final do romance aparece como a única possibilidade consequente para ultrapassar as condições de vida desumanas da ditadura. Se em Pires o conteúdo tinha a ver com adaptar a memória literária de forma paródica à versão oficial, desarranjar o passado e voltar ao absurdo, *Levantado do Chão* dedica-se, por sua vez, com grande seriedade à história portuguesa. Aqui o discurso histórico oficial é repudiado e substituído por uma ‘outra verdade’. Saramago serve-se aqui de “factos com responsabilidade histórica [...]”, em torno dos quais se vai desenvolvendo o discurso ficção” (Schor 1993: 120; 1997) e desenvolve com isso um procedimento que rebenta com as velhas classificações da escrita histórica fiéis à realidade e com a literatura ficcional contrariando o discurso oficial acerca do passado:

Precisamente este ocultar decisivo, que arquiva e petrifica o passado, o separa da atualidade e do futuro é a folha de contraste contra a qual escreve Saramago, na qual ele borrata propositadamente as linhas que separam o ontem, o hoje e o amanhã, entre aquilo que foi e aquilo que deveria ter sido, entre facto, narrativa e sonho, entre história que exige a verdade e ficção que está livre de ter de dizer a verdade (Grossegessse 1997: 410).

Não é injustamente que a crítica literária classifica Saramago e *Levantado do Chão* com o romance da tese (Pires de Lima 1997), da “moralística pós-educacional e humanística” (Grossegessse 1997: 419), um “ensinamento de salvação marxista de uma sociedade futura com justiça social, sem explorados e exploradores” e viu nele uma cultura literária pedagógica, que segue um “discurso messiânico da identidade portuguesa” (ambas as citações Grossegessse 1997: 411).

Com vista à temática da memória poderá introduzir ainda mais uma interpretação, a afirmação de Saramago que, quando acaba um livro, sabe que também esgotou o tema (Mertin 1999: 1009) é válida,

em certa medida, para o romance *Levantado do Chão* que transmite a confiança de que nos três passos freudianos da memória, repetição e assimilação se pode ultrapassar o passado agonizante. Saramago contrapõe-se ao modelo oficial da memória da ditadura, propagandístico e altamente manipulador que desmascara o *Dinossauro Excelentíssimo*, a conceção de uma memória coletiva, que se forma através do trabalho conjunto da experiência coletiva e da experiência individual. Esta memória coletiva não se consegue apenas, como escreve Assmann (1992: 37), ‘através da comunicação’, mas que também, de acordo com a promessa do romance, é capaz de curar as feridas do passado, precisamente porque as recordações podem ser transformadas em ações: nas da revolução política ou na da escrita insurreta.

3. Memória involuntária, trauma, dissolução

O otimismo de Saramago não é partilhado pelo *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes ([1979] 1984a).¹⁴ É verdade que aqui, tal como nos textos anteriores, também está em primeiro plano o gesto da narrativa da memória histórica. No entanto, a perspetiva nacional e coletiva estreita-se através do foco individual num narrador na primeira pessoa que, num bar lisboeta, conta a uma mulher desconhecida acerca dos 27 meses que passou como médico militar na guerra em Angola. Este é o terceiro *lieu de mémoire* do Portugal de hoje: a época e a guerra colonial. É um campo de memória que, quase como antes, está exclusivamente perpetuado na literatura:

A literatura é (quase) o único meio que nem cala a grande desilusão que constitui o nosso passado colonial, nem lhe fecha os olhos, como se ele nunca tivesse existido. É por isso que esta literatura é muito discriminada em Portugal (Melo 1997: 496).

E assim, como escreve Thorau (1997: 522), alguns desejam a Lobo Antunes “o prémio Nobel e outros desejam-lhe a Malária”. *Os Cus de Judas* é um texto perturbante, produzido por um indivíduo totalmente transtornado — “O narrador de *Os Cus de Judas* é um neurótico. É um traumatizado pe uma guerra que castigou muitos portugueses” (Antunes 1984b: 151) — que o narrador deixa parecer “uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar” (Antunes cit. em

14 Sobre o pessimismo histórico nos romances de António Lobo Antunes cf. Thorau (1997) e Barrento (1999).

Mascarenhas 1996: 14) Apesar disso, esta espécie de relatório redigido de forma francamente ofegante é um dos primeiros a ousar em Portugal

rasgar o manto de silêncio que durante algum tempo cobriu, e parcialmente ainda cobre, o tema da guerra colonial. Depois ... talvez a explicação seja que há feridas que só o tempo vai cicatrizando e em que muita gente ainda não tem coragem de mexer (Mascarenhas 1996: 14).

Os Cus de Judas está escrito em 26 capítulos intitulados com as letras do alfabeto num texto denso e altamente poetizado. Face às memórias tormentosas, falar sobre o passado torna-se uma obrigação, o que não se pode fazer num só diálogo e que não deixa espaço para uma antítese:

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, a voz do cabo de transmissões que chamava, que pedia, voz perdida de naufrago esquecendo-se da segurança do código [...] (*Os Cus de Judas*: 51).

Lobo Antunes combina aqui dois modos de representação narrativa do passado e cruza a perspetiva individual, com o ‘modo de experiência’ de Erll, com o ‘modo monumental’ que deixa aparecer o vivido “como objeto obrigatório de um predominante horizonte de sentido cultural (nacional, religioso)” (Erll 2005: 168). Num envolvimento intertextual virtuoso e numa “obsessão decididamente furiosa” (Mertin 1992: 96), o soldado de outros tempos interliga as suas recordações com os universos de Swift, El Greco, Vermeer, Camões, Fernando Pessoa, John Dos Passos, Rembrandt, Chaplin, Buñuel, Audrey Hepburn, Paul Simon, Bolero, Fado etc., e com as quais a liturgia católica, as vozes angolanas e os termos técnicos médicos “através de uma espécie de processo cinematográfico em que a câmara se desloca, em regra, com lentidão, mas onde os ‘flash-back’ surgem a cada momento” (Mascarenhas 1996: 17).

[...] e eu escrevia para casa Tudo vai bem, na esperança de que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura e da saudade, que compreendessem o que não podia dizer por detrás do que eu dizia e que era o Caralho caralho caralho caralho do enfermeiro a seguir à emboscada, lembra-se, no Leste, no país de areia vazia dos Luchazes, com o corpo do cabo defunto a apodrecer, sob a manta, no meu quarto, e eu sentado nos degraus do posto como me sento agora aqui consigo nesta sala, vendo os barcos do rio no nosso reflexo no vidro da janela, eu a falar e você a ouvir-me

nessa atenção sarcástica que me enerva e confunde, As mulheres, sentenciava o Voltaire, são incapazes de ironia, catorze pontos no cu do agente a demorar, deliciado, a agulha pela carne, deixe-me encostar por um momento a cabeça aos seus joelhos e fechar os olhos, os mesmos com que observei o cipaio a enfiar cubos de gelo no ânus de um tipo sem que eu protestasse sequer porque o medo, percebe, me tolhia o menor gesto de revolta [...] (*Os Cus de Judas*: 116).

No final do último capítulo, que é intitulado com a letra Z chegando, assim, ao fim da escrita, o narrador apercebe-se do seu fracasso. Acaba por falhar a superação do passado e a única possibilidade de se libertar do peso da memória é o recalçamento e a negação:

Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colônias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE; nem revolução, jamais houve, compreende, nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tango tempo que nos esquecemos deles [...] (*Os Cus de Judas*: 172).

Mascarenhas mostra de forma convincente como Antunes confronta a sacralização da nação e o seu idealizado terrorismo transregional do Estado Novo, com a realidade atroz da guerra em África e desconstrói a conceção intangível de uma pátria colonial — “A Pátria não se discute” (Salazar, cit. em Mascarenhas 1996: 15). Mais ainda: a lembrança da guerra como colapso da civilização e da humanidade, como o trauma da história portuguesa que divide o povo naqueles que o viveram e naqueles que ficaram em casa, é aqui desmascarado como *non lieu* da escrita da história, como um território distante, não tão perdido quanto está de queimado, *Os cus de Judas* da memória portuguesa. É por isto que vejo este romance menos como a “queixa pessoal de uma única pessoa, que se arrepende cínica e resignadamente por não ter lutado contra a guerra”, como propôs Schlosshan (1990: 62), mas muito mais como uma tentativa do superar da experiência traumática tão bem conseguida ao nível linguístico, quanto fracassada ao nível do conteúdo, enquanto expressão de um constrangimento patológico para a memória. Perante a destruição total do pacífico anseio emocional por ternura, amor e compaixão que o narrador viveu e que impossibilita uma nova relação humana para com a sua acompanhante, resta no final um profundo pessimismo. A tarefa da memória iguala neste terceiro paradigma a literatura portuguesa pós-ditatorial, aquela da literatura depois do Holocausto: “Não há ‘cura’ [...], se não ‘ferida’” (Anders 1979: 179).

Como primeira conclusão, deve reter-se que a par com o pouco pronunciado e pouco crítico discurso-memória oficial em Portugal, tem lugar uma intensiva assimilação literária do passado que se foca nos três momentos centrais da história portuguesa: o *Estado Novo*, o 25 de abril e a Revolução dos Cravos, bem como a época e a guerra coloniais. Para além disto, os textos aqui tratados permitem reconhecer três diferentes estratégias da memória: 1. a repetição parodista do medo do passado com o objetivo da sua desconstrução (Pires), 2. a substituição do discurso histórico hegemónico por um modelo narrativo a várias vozes (Saramago) e, enquanto reflexo do trauma, 3. uma memória auto-reflexiva e individual que acontece de forma forçada e involuntária e que, no final de contas, não pode proclamar nada como o seu próprio fracasso (Lobo Antunes). Ficam por preencher estes campos com mais exemplos literários¹⁵ e, para completar outros *lieux de mémoire*, por ventura a experiência dos exílios políticos ou da época colonial portuguesa de uma perspetiva não-europeia e dedicarnos, muito mais do que até agora, ao papel central da literatura contemporânea portuguesa como portadora material, constante e transgeracional (Assmann 2006: 54) e um meio resistente e ativo de uma memória tanto individual, quanto coletiva.

Tradução: Carla Sofia Amado

Bibliografia

- Almeida, José Carlos (2005): *Celebrar Portugal: A Nação, as Comemorações Públicas e as Políticas de Identidade*. Lisboa: Piaget.
- Anders, Günther (1979): *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach "Holocaust"*. München: C.H Beck.
- Antunes, António Lobo ([1979] 1984a): *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- (1984b): "Le point de vue de l'écrivain". Em: *Quadrant*, pp. 146-157.

15 Para além dos autores aqui tratados, também tematizam o Salazarismo/Caetanismo por ex.º Jorge de Sena, Aleida Faria, Baptista-Bastos ou Mário Cláudio; as guerras coloniais são literalizadas por, entre outros, Lídia Jorge, João de Melo, Mário de Carvalho e da Revolução dos Cravos há tantos reflexos na literatura que aqui só podem ser referidos os representantes Abelaira, Vergílio Ferreira e Eduardo Dionísio (cf. Mertin 1992; Barrento 1999, uma enumeração de romances históricos atuais é fornecida em Pinheiro 2010).

- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Azevedo, C. n. d. (1999): *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.
- Barrento, João (1999): *Nelken und Immortellen: portugiesische Literatur der Gegenwart*. Berlin: tranvia.
- Batuca-Branco, Carla (2006): *Autobiographisches Schreiben portugiesischer Autorinnen nach 1974*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bernardo, Manuel (2004): *Memórias da revolução: Portugal 1974-1975*. Lisboa: Prefacio.
- Briesemeister, Dietrich (1993): "José Cardoso Pires: Balada da Praia dos Cães (1982)". Em: Hess, Rainer (ed.): *Portugiesische Romane der Gegenwart. Neue Interpretationen*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 23-35.
- (1997): "José Cardoso Pires – 'Schriftsteller der Gemarkung Portugal'". Em: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 377-406.
- Caetano, Marcelo (1977): *Minhas memórias de Salazar*. Lisboa: Verbo.
- Carvalho, Otelio Saraiva de (1978): *Memórias de abril*. Barcelona: Iniciativas Editoriais.
- Crabbé Rocha, Clara (1992): *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Erl, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Metzler.
- Fernández García, María Jesús (2000): "La novela del dictador Salazar: Dinossauero excelentísimo de José Cardoso Pires". Em: *Anuario de estudios filológicos*, 23, pp. 123-142.
- Ferreira, Jacinto (1992): *Ao serviço da pátria e do Rei: memórias políticas, 1926-1974*. Lisboa: s.l.
- Fleschenberg, Andrea (2004): *Vergangenheitsaufklärung durch Aktenöffnung in Deutschland und Portugal?* Münster: LIT.
- Freitas, Amaral Diogo do (1995): *O antigo regime e a revolução: memórias políticas (1941-1975)*. Lisboa: Bertrand/Neomen.
- Grossegese, Orlando (1997): "José Saramago – Steinaugen oder die irdische Prophetie des Vergangenen". Em: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 407-427.
- (2009): *Saramago lesen*. Berlin: tranvia.
- Herrmann, Gina (2002): "A Usable Nostalgia for Spain: Oral History and the Novel". Em: *Journal of Romance Studies*, 2, 2, pp. 71-90.
- Hess, Rainer (ed.) (1992): *Portugiesische Romane der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt am Main: Vervuert.

- Lange, Wolf-Dieter/Smolka, Andrea-Eva (org.) (2001): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*. Baden-Baden: Nomos.
- Martins, Guilherme D'Oliveira (2007): *Portugal: identidade e diferença; aventuras da memória*. Lisboa: Gradiva.
- Mascarenhas, Maria do Céu (1996): “‘Menino sabes o que é a pátria’: ou da confrontação dos jovens combatentes portugueses com o Ultramar em guerra, nas perspectivas de António Lobo Antunes (Os Cus de Judas) e Lídia Jorge (A costa dos murmúrios)”. Em: *ABP: Afrika, Asien, Brasilien, Portugal. Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt*, 2, pp. 13-27.
- Melo, João de (1997): “Kolonialkrieg und Befreiungskampf in den portugiesischsprachigen Literaturen”. Em: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 478-500.
- Mertin, Ray-Güde (1992): “Häkelspitzen und Aquarium. Anmerkungen zu einigen Bilderreihen im Roman *Os Cus de Judas* von António Lobo Antunes”. Em: Hess, Rainer (ed.): *Portugiesische Romane der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 95-103.
- (1999): “Ein Gespräch mit José Saramago”. Em: Große, Sybille/Schönberger, Axel (eds.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Vol. 2. Berlin: Domus Ed. Europaea, pp. 1007-1020.
- Nogueira e Carvalho, José Victor de Brito (2004): *Era tempo de morrer em África: Angola, guerra e descolonização, 1961-1975*. Lisboa: Prefácio.
- Nora, Pierre (1989): “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. Em: *Representations*, 26, pp. 7-25.
- Nunes, Ângela M.P. (2003): *Vergangenheitsbewältigung im interkulturellen Transfer*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Papinião, Carlos (1998): *A memória com passaporte. Um tal Perafita na “Casa de Campo”. Relato de um prisioneiro na PIDE do Porto em 1937*. Porto: Campo das Letras.
- Pinheiro, Teresa (2005): “Die Rückkehr der Karavellen: Brasilien, Spanien und die Inszenierung portugiesischer Nationalidentität”. Em: Brandenberger, Tobias/Thorau, Henry (org.): *Portugal und Spanien – Probleme (k)einer Beziehung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 323-336.
- (2008): “Memória histórica no Portugal contemporâneo”. Em: Kalewska, Anna (ed.): *Diálogos com a Lusofonia. Colóquio comemorativo dos 30 anos do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia*. Warschau: Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia, pp. 299-314.
- (2010): “Facetten des erinnerungskulturellen Umgangs mit dem Estado Novo in Portugal”. Em: *Neue Politische Literatur*, 55, 1, pp. 7-22.
- Pinheiro Torres, Aleixandre (1978): “Nachwort”. Em: Pires, José Cardoso: *Seine Exzellenz der Dinosaurius*. Trad. Gudrun Hohl. Berlin: Rütten & Loening.
- Pires, José Cardoso ([1972] ⁶1973): *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- (1979): “Post-scriptum”. Em: Pires, José Cardoso: *O Burro-em-Pé*. Lisboa: Moraes, pp. 119-120.
- Pires de Lima, Isabel (1997): “Annäherungen an den portugiesischen Roman des 20. Jahrhunderts”. Em: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 236-258.
- Ribeiro, Lucia Maria Moutinho (1994): “‘Dinossauro Excelentissimo’ de José Cardoso Pires”. Em: *Estudos Portugueses e Africanos*, 23, pp. 49-56.
- Rosa, António Júlio (2003): *Memórias de um prisioneiro de guerra*. Porto: Campo das Letras.
- Sá, Pinto de (2006): *Conquistadores de almas: memórias de uma militância e prisões políticas (1970-1976)*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Sänger, Ralf (1994): *Portugals langer Weg nach “Europa”: die Entwicklung von einem autoritär-korporativen Regime zu einer bürgerlich-parlamentarischen Demokratie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Saramago, José ([1980] ⁶1985): *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho.
- Schlosshan, Ricarda (1990): “Antunes, António Lobo: *Der Judaskuß*”. Em: *Lusorama*, 11, pp. 60-62.
- Schor, Andreas (1993): “José Saramago: *História do Cerco de Lisboa* (1989): ein historischer Roman”. Em: Hess, Rainer (ed.): *Portugiesische Romane der Gegenwart. Neue Interpretationen*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 101-121.
- (1997): *Schreiben gegen Mythen. Die Romane von José Saramago*. Bern: Peter Lang.
- Sousa, Maria de (ed.) (2007): *Toda a Memória do Mundo*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Telo, António José (2007): *História contemporânea de Portugal: do 25 de abril à actualidade*. Lisboa: Presença.
- Thorau, Henry (1997): “‘Die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen’. Die Romane des António Lobo Antunes”. Em: Thorau, Henry (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 521-540.
- Troebst, Stefan (2010): *Diktaturerinnerung und Geschichtskultur im östlichen und südlichen Europa. Ein Vergleich der Vergleiche*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Fontes eletrónicas

- Andringa, Diana/Pimentel, Irene Flunser/Cruzeiro, Maria Manuela et al. (eds.) (2006-2010): *Caminhos da memória* (<www.caminhosdamemoria.wordpress.com/>; 03.05.2010).
- Pinheiro, Teresa (desde 2006): *Ehrendes Gedenken, Schatten der Vergangenheit: Portugiesische Erinnerungskulturen* (<www.tu-chemnitz.de/phil/europastudien/swandel/erinnerung/>; 30.05.2010).
- <www.rtp.pt/wportal/sites/tv/grandesportugueses/> (30.05.2010).

Arno Gimber

**W. G. Sebald y Alberto Méndez:
una atrevida comparación entre la escritura
postdictatorial en Alemania y España**

Für diejenigen, die in der Zeit des Faschismus aufwuchsen, kann es kein Datum geben, von dem ab sie ihn als bewältigt erklären können.

Christa Wolf (1974)

I

La expresión española “echar en el olvido”, muy defendida por los escépticos en relación con el intento de recuperación de la memoria histórica, no tiene una buena traducción al alemán. Las discusiones iniciadas a raíz de la *Ley de Memoria Histórica de España*, aprobada por las Cortes el 31 de octubre de 2007, y llegadas a una más exacerbada polémica por la decisión de la Audiencia Nacional de frenar las exhumaciones ordenadas por el juez Baltasar Garzón,¹ tampoco tienen equivalencia exacta en otras culturas. Sería demasiado simplista querer establecer paralelismos entre el intento de recordar, a través de la literatura si es preciso, la Guerra Civil española y el régimen franquista por una parte, y la forma de tratar en textos en lengua alemana el pasado nazi por otra. Ya lo decía Aleida Assmann (2006: 70-71), en el caso español se ha producido una memoria asimétrica de la Guerra Civil, ya que hasta la muerte del dictador Francisco Franco las conmemoraciones oficiales se organizaban exclusivamente por parte de los vencedores. A una mitad de la población, a los vencidos, se les negaba llorar sus muertos en público. Estas circunstancias históricas que arrastran rencores y sufrimientos hasta hoy en día, no se corres-

¹ Véase a finales de 2008 una larga serie de artículos en el diario *El País*, por ejemplo el de Manuel Altozano (2008) “La Audiencia suspende la apertura de fosas tras un tenso debate en la Sala Penal” o el de José Yoldi (2008) “Garzón reparte la causa del franquismo”.

ponden con ninguna realidad en la historia de los intentos de superación del pasado nazi en Alemania.²

Sin embargo, la escritura postdictatorial en países que han tenido que pasar por regímenes dictatoriales o autoritarios es comparable en muchos sentidos y a diferentes niveles y se asemeja cuando trata temas recurrentes como el trauma postdictatorial y su posible resultado en personajes múltiples o desdoblados (Gimber 2007) o cuando los autores proceden a la autocensura como reacción a una represión asumida (Peluffo 2006). Es común en la mayoría de los casos que en los primeros años tras una dictadura se produzca un silencio, una tardanza antes de poder hablar de los horrores acontecidos, fenómeno que en el caso alemán se puede estimar en unos veinte años porque hasta mediados de la década de los sesenta, quizá por la influencia de los procesos de Auschwitz³ y con la aparición del teatro documental, aparte de unas contadas excepciones,⁴ no hubo mención explícita del Holocausto en la literatura en lengua alemana. En el caso español, tras la muerte de Franco y la posterior Transición (que evitó indagar en los temas de la Guerra Civil y el Franquismo desviando su atención hacia el desenfreno de las diferentes movidas), podemos considerar quizá una confrontación seria con el pasado dictatorial a partir de los años noventa. Últimamente se ha producido, como es sabido, un auténtico *boom*⁵ no solo de novelas, obras teatrales y películas sino también de estudios históricos y sociológicos sobre este tema.

Si en las páginas siguientes intento acercar a dos autores que se inscriben por completo en la línea de una literatura postdictatorial, no

2 Sin embargo, y también según Aleida Assmann (2006: 48), en la historia alemana se observa igualmente una incoherencia en su relación con el pasado. Existe, según la autora, un “blinder Fleck”, un “punto ciego”, que resulta de la dificultad “[das] ehrenhafte Verlierergedächtnis nicht vom traumatischen Tätergedächtnis trennen zu können” (“no poder separar la memoria honorable de los perdedores de la memoria traumática de los perpetradores”). Véase para su plasmación en la literatura Ulrich Krellner (2006).

3 Hay que insistir en que a diferencia del proceso de Nuremberg, de 1947, los procesos de Auschwitz fueron un asunto exclusivamente alemán.

4 Siempre son citados en este contexto de las excepciones los primeros poemas de Paul Celan, sobre todo *Todesfuge*.

5 En Alemania un *boom* de la literatura postdictatorial se produce tras la caída del muro, en 1989. Piénsese por ejemplo en los llamados *Familienromane*, a menudo autobiográficos, como *Am Beispiel meines Bruders* de Uwe Timm o *Unscharfe Bilder* de Ulla Hahn, ambas obras publicadas en 2003.

pretendo, sin embargo, compararlos en su forma de escribir, sino simplemente destacar algunas coincidencias generales en su trabajo con la memoria que ojalá puedan aportar más elementos al estudio de la escritura postdictatorial en diferentes culturas con fondos históricos diferentes.

II

Los puntos comunes entre W. G. Sebald (1944-2001) y Alberto Méndez (1941-2004) no son evidentes. Aunque ambos autores pertenecen a una generación nacida en regímenes dictatoriales, el primero no lo vivió conscientemente mientras que el segundo sí hasta los 34 años (lo que significa, naturalmente, una diferencia fundamental). Ambos murieron poco después de su gran éxito como escritores: Sebald tras la publicación de su obra maestra, *Austerlitz* (2001), y Méndez poco después de la aparición de su único libro *Los girasoles ciegos* (2004, tuvo tal impacto que ya cuenta con una exitosa versión cinematográfica de José Luis Cuerda). Pero lo que más llama la atención es que tanto *Los girasoles ciegos* como las historias de Sebald, aparte de la novela *Austerlitz* los cuatro cuentos recopilados en *Die Ausgewanderten* (1992), son textos sobre derrotas, son textos que hablan, eso sí, de vencedores y vencidos, pero sobre todo de personas que han sufrido a raíz de guerras y de injusticias, de personas que han perdido entre tanto ruido de contienda toda una vida.

Antes de entrar en algunos detalles indicaré cuál es, siempre desde mi punto de vista, la mayor diferencia entre ambos autores, y quizá desde una perspectiva más amplia una de las más claras en los debates histórico-memorísticos en ambas culturas. La aportación de W. G. Sebald a la permanencia de ciertos recuerdos en nuestra memoria rompe con una de las tendencias más divulgadas, consistente en entender la memoria colectiva sobre todo dentro de un marco nacional. El trabajo hacia la superación del pasado es un capítulo que suele pertenecer a una nación, a su historia y a sus conflictos internos. Sebald, sin embargo, propone una visión del fenómeno, una ocupación más allá de las fronteras nacionales presentando en prácticamente todos sus libros relaciones y procesos de intercambios transnacionales y mostrándonos las secuelas del nazismo en toda Europa. Sebald propone, en resumidas cuentas, una lectura transnacional de los procesos de la memoria.

Anteriormente ya lo hizo Hans Magnus Enzensberger en *Europa in Ruinen. Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948* huyendo de la plasmación de un sufrimiento particularmente alemán e insistiendo en distintas culturas del recuerdo en toda Europa. Existen ejemplos parecidos en otras literaturas, como la japonesa cuando acude al tema de los crímenes cometidos durante la Segunda Guerra Mundial (Cornelißen/Klinkhammer/Schwentker 2003). En España no veo en la plasmación literaria postdictatorial del momento esta mirada amplia, los asuntos de la memoria colectiva se debaten más bien en casa, dentro de las fronteras de la nación. No siempre ha sido así, simplemente hay que acordarse de la literatura del exilio antifranquista que ya por su naturaleza se movía en otras delimitaciones. Max Aub sería en este contexto el más destacado ejemplo.⁶

Por otro lado, una de las claves para caracterizar el trabajo de la memoria, tanto en Sebald como en Méndez, se encuentra en Marcel Proust y ubico mi estudio comparativo bajo las coordenadas que él trazó en su obra monumental *À la recherche du temps perdu*. Sebald, en varias ocasiones, fue llamado el *antiproust* porque al igual que el escritor francés intentaba ordenar una memoria desordenada y pre-consciente, la llamada *mémoire involontaire*, pero siempre, y no solamente en el caso de su personaje Austerlitz, partiendo de la angustia y del trauma y no de una infancia bien cuidada como la que había vivido el protagonista de la obra de Proust. Lo que en una memoria personal se ha sumergido en el fondo desorganizado del olvido –que siempre es recuerdo latente– puede volver a la superficie bajo determinadas circunstancias con la ayuda de una clave como la famosa magdalena proustiana, que en Sebald se ha convertido, por decirlo de alguna manera, en magdalena envenenada.⁷ Sea como fuere, para los tres autores en cuestión, Proust, Sebald y Méndez, evocar la memoria significa poder entender las relaciones entre pasado y presente, significa ser consciente de que el pasado no es solo tiempo pretérito sino también

6 Entre los pocos ejemplos actuales comparables a Sebald destaca quizá la novela *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler (2004).

7 El propio Sebald utilizó esta expresión en una entrevista para *El Cultural* del 2 de enero de 2002 (cf. Sánchez 2002). En Sebald la puesta en marcha de la *mémoire involontaire* produce igualmente sentimientos de felicidad. Sin embargo y a diferencia de Marcel Proust, enseguida son destruidos porque el encuentro con el tiempo perdido se ve *envenenado* por los horrores del pasado.

actualidad que se manifiesta de manera compleja a través de los recuerdos, como bien apunta Gloria Elgueta (2000: 35). Según esta autora la memoria es construcción y elaboración social y el proceso de su *re-construcción* es una labor de la que se encargan nuestros autores en discursos literarios a mi parecer comparables.

En el primer tomo de *À la recherche du temps perdu* Proust resume la recuperación de los recuerdos de la siguiente manera:

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir (Proust 1987: 46).

Olor y sabor son entidades poco fiables ante este edificio inmenso del pasado que difícilmente puede ser reconstruido. En los textos de Sebald los recuerdos a los que se refiere Proust no son recuperables en tanto que recuerdos individuales,⁸ pero parecen desembocar en una memoria cultural al igual que en la obra de Méndez cuando incluyen una dimensión colectiva. Llegar de la concepción estética de los recuerdos individuales a una concepción cultural de la memoria colectiva significa no solamente evocar edificios u objetos dignos de ser conservados en archivos y museos, sino tejer un “gewandeltes Zusammenspiel von Erinnerung und Imagination, die sich die kulturellen Archive und technischen Medien der gesellschaftlichen Kommunikation poetisch aneignet” (un “convertido juego de memoria y de imaginación que se apropia poéticamente de los archivos culturales y medios técnicos de la comunicación social”, Münchberg 2005: 161; trad. de Jorge Vitón). Esta última dimensión de la apropiación literaria de otros medios de comunicación (se refiere a la inserción de fotografías, claro está) no se encuentra en los textos de Méndez.

Méndez, en su trabajo memorístico, se sitúa quizá entre Proust y Sebald, está más apegado a lo individual, pero fundamenta los recuerdos en manuscritos ficticios encontrados en archivos. Para él, como para Sebald, la restitución literaria es la reconstrucción de los currícu-

8 No se debe olvidar que Austerlitz es incapaz de reconocerse en la foto de su infancia, en la que aparece disfrazado de príncipe. En este caso la *mémoire involontaire* permanece muda puesto que se trata de una experiencia puramente personal.

la de los desaparecidos. Es, sobre todo, el caso en el segundo cuento de *Los girasoles ciegos* (titulado *Manuscrito encontrado en el olvido*), que recopila unos esbozos fechados en 1940 y consultados en 1952 en los archivos generales de la Guardia Civil. Fueron encontrados en una cabaña de la montaña leonesa al lado de tres esqueletos: uno de un adulto, otro de un bebé y el tercero de una vaca. De la lectura se infiere una huida de una pareja con su niño a Francia, la muerte de la mujer y la agonía, debida a las duras condiciones del invierno, de padre e hijo escondidos en la cabaña. Termina el narrador, editor ficticio del manuscrito, con el siguiente comentario sobre el hombre muerto, Eulalio Ceballos Suárez: “Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento” (Méndez 2004: 57).

III

El concepto poético tanto de Sebald como de Méndez se caracteriza por una tensión entre lo fáctico y lo ficticio, por el juego entre verificación y engaño debido a, por un lado, indicaciones exactas de tiempo y lugar y, por otro, a la imaginación. En alemán se aplica a este modo de escritura de Sebald la palabra *Trübungstechnik* (técnica de enturbiamiento) y Méndez nos involucra en este mecanismo cuando nos narra la historia del capitán Alegría (en el primer cuento del libro):

A partir de este documento, todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefieren olvidar. Hemos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos (Méndez 2004: 28).

En esta cita importan dos aspectos: primero se ve claramente (y he aquí otro punto común entre los tres autores) cómo el trabajo literario a favor de la reconstrucción de las catástrofes individuales y colectivas está vinculado con reflexiones generales sobre las prácticas de la memoria. Y segundo, queda en evidencia la incertidumbre en esta labor de la recuperación del pasado. Entre los diversos estratos narrativos, entre los diversos discursos quedan preguntas sin contestar, vacíos, sucesos sin reconstruir, silencios, quedan equívocos provocados in-

conscientemente y falsificaciones hechas a propósito. Muy parecido, pero de forma más pesimista, se expresa Sebald al respecto:

[...] wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden [...] (Sebald 2001: 35).⁹

Sebald va más allá de la observación de que cualquier proceso de memorización es un acto impreciso de reconstrucción. En la imagen tan inquietante de un mundo que se vacía a sí mismo lamenta la imposibilidad de poder recuperar el pasado. Anne Fuchs apunta que Sebald criticó en este sentido a la Alemania reunificada como un país deprimente y sin recuerdo cultural (Fuchs 2004: 247). Por eso escribe su literatura contra el olvido ya que ni siquiera la historiografía oficial –hemos aludido a la larga época de la memoria asimétrica en el caso español– garantiza el rescate del olvido de las huellas de la ignominia del pasado, sino que contribuye solamente a mantener determinados grupos en el poder gracias a construcciones de identidad o pactos de silencio.

Sea oficial o individual la memoria, los resultados de los intentos de recuperar un pasado auténtico quedan siempre borrosos. Sin embargo, la consecuencia de esta rendición nunca puede ser una negación de la representación del Holocausto (en el caso alemán) o de las atrocidades cometidas durante la Guerra Civil y después de ella (en el caso español), sino la búsqueda de representaciones adecuadas en los recursos de ficción (Stefan/Tacke 2007) ya que, a estas alturas, la autenticidad de la experiencia directa es imposible.

El autor austríaco Norbert Gstrein opina que “Geschichten vor dem Hintergrund des Dritten Reichs gibt es genug, und ich fürchte tatsächlich, es gibt schon zu viele davon” (“historias con el Tercer Reich como fondo hay suficientes y me temo que, de hecho, ya hay demasiadas” trad. de Jorge Vitón) y pregunta

9 “[...] lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto cae continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía sí mismo, porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie [...]” (Sebald 2002a: 28).

[...] wie man diese Geschichten noch erzählen kann, ohne der Sache bei allem guten Willen am Ende doch nur einen schlechten Dienst zu erweisen, und wenn ich Sache sage, meine ich Aufklärung, meine ich Erinnerung. Denn oft haben die Fiktionalisierungen von nicht direkt Betroffenen etwas allzu Glattes, allzu Routiniertes, sind geschenkt, wie man so sagt, weil das Ergebnis ihrer Erzählanstrengung von vornherein klar ist, manchmal nicht mehr als die Wiederholung der Tautologie, daß die Guten gut sind und die Bösen böse [...]. Es macht aus den vielen Geschichten individuellen Leids konsumierbare Geschichtchen, über die man folgenlos Rotz und Wasser heulen kann, es macht aus der Geschichte ein Spektakel, das allein deshalb nicht auf Anhieb erkennbar wird, weil es ein so schreckliches Spektakel ist (Gstrein 2003: 10-11).¹⁰

Pienso que tanto Sebald como Méndez han podido evitar los peligros evocados por Gstrein gracias a una complejidad que han introducido en sus discursos narrativos, que se ven densificados por voces múltiples. Ambos autores han jugado con, por un lado, unos recursos de la autobiografía, y por otro con referencias a varias fuentes y corroboraciones ficticias. De esta forma nacen sus obras *poliperspectivísticas* que de antemano huyen de cualquier peligro de simplificación como lo conocemos por ejemplo en la novela *Der Vorleser* de Bernhard Schlink o en películas como *La vita è bella* de Roberto Benigni, que carecen de sensibilidad hacia las víctimas del Holocausto.

Por cierto, en la historia del Capitán Alegría vemos además que Méndez huye de las atribuciones simplistas a un bando u otro. Alegría, nacionalista, se entrega por razones difusas a los republicanos que lo juzgan y lo condenan a muerte. Solo herido durante la ejecución consigue huir de la fosa común (aquí podría haber una referencia al protagonista de la película cuyo guión fue escrito bajo seudónimo por el propio Franco "Raza", el actor Alfredo Mayo, que también es fusilado pero sobrevive), pero cae de nuevo en manos de los suyos

10 "[...] cómo se pueden contar todavía estas historias sin, al fin y al cabo y a pesar de toda la buena voluntad, hacerle mal al asunto. Y cuando digo asunto, quiero decir esclarecimiento, quiero decir memoria. Pues, con frecuencia, las ficcionalizaciones salidas de la mano de personas no afectadas directamente resultan demasiado planas, tienen demasiada rutina, son lo que dice por gusto, porque el resultado de sus esfuerzos narrativos está claro desde el principio y en ocasiones no es más que la repetición de la tautología de que los buenos son buenos y los malos, malos [...]. De las muchas historias de sufrimiento individual estas ficcionalizaciones hacen historias consumibles con las que se puede llorar a moco tendido sin ninguna consecuencia, hacen de la historia un espectáculo que a primera vista no se reconoce como tal por el simple hecho de ser un espectáculo horrible" (Trad. de Jorge Vitón).

(los rebeldes) que lo consideran desertor y lo encarcelan. En la cárcel se suicida para no tener que someterse a una segunda ejecución. Lo que quiero destacar, además, en esta historia es la insistencia de Méndez en el lugar fronterizo entre la vida y la muerte. “Me han juzgado pero no me han condenado. Estoy detenido en la frontera”, escribe uno de los presos, Juan Senra, en la tercera historia, a su hermano (cada una de sus cartas comienza con “Sigo vivo”). Alegría, despertándose en la fosa común, se consideraba “mal enterrado entre los cuerpos desordenados de otros muertos” como si a ellos ya hubiese pertenecido. Sí, los vivos muertos y los muertos muertos forman el centro de estos textos –textos que son, al fin y al cabo, una manifestación de duelo para, así, poder salvarlos del olvido–:

Entre tantas ceremonias de muerte, tanto agotamiento, se le había escapado la vida a chorros y, preocupado solo por respirar con unos pulmones raídos por la tisis, no logró nunca saber cuál era su crimen. Solo sabía que estaban empeñados en que llegara vivo ante el pelotón de fusilamiento (Méndez 2004: 83).

Y en estos espacios *inter*, entre la vida y la muerte, se suspende el tiempo. Sebald, para conseguir esta parálisis, maniobra (entre otras) con la técnica de la *mise en abyme*, por ejemplo cuando mirando hacia el pasado se refleja la historia de Austerlitz en objetos, edificios o en la literatura misma (a través del juego de correspondencias entre el hipertexto *Austerlitz* y el hipotexto *Le Colonel Chabert* de Balzac).

En el tercer relato de Méndez, ya mencionado, Juan Senra aplaza su condena a muerte de día en día (como Scheherazade en *Las mil y una noches*) porque cuenta durante los interrogatorios diarios ante el capitán Eymar, que decidirá sobre su vida o muerte, (y ante su mujer) episodios del hijo de éstos, Miguel Eymar. Como enfermero de los republicanos Senra había conocido a Miguel Eymar, encarcelado y al final ejecutado. Los interrogatorios se convierten en recuerdos que consuelan a la madre, ávida de escuchar más y más para poder de esta forma mantener en cierto modo vivo a su hijo y a la vez, sin proponérselo explícitamente, a Senra. Como en un juego de reflejos podemos constatar que ella quiere recordar a toda costa a su hijo muerto y Senra narrar a toda costa para no morir. Para Senra, esta prolongación de su propia agonía al final resulta insoportable, confiesa sus mentiras y es condenado a muerte enseguida.

En esta tercera historia de *Los girasoles ciegos*, donde constantemente se habla de la lentitud en el paso del tiempo, Méndez supera, tanto como Sebald, en lugares no seguros los límites entre los tiempos y los espacios, entre los muertos y los vivos, y así consigue denunciar en el mundo irreal los horrores cometidos como reales, y los vuelve a convertir en ficción. La mirada sinóptica, dice Sebald en *Campo Santo*, que recorre y traspasa los límites de la muerte, está ensombrecida, e ilumina a la vez el recuerdo de aquellos que han tenido que sufrir las mayores injusticias. Hay muchas formas de escribir sobre ello, pero solo la escritura literaria se ocupa, más allá de los hechos y de la ciencia, de un intento de restitución. En esta idea veo quizá la mayor coincidencia entre Sebald y Méndez.

¿Podemos hablar, tras este intento de comparación de las técnicas memorísticas entre ambos autores, de un heredero de Sebald en España? Hay otros muchos nombres que, para una posible comparación con Sebald, aporta la crítica literaria: Javier Marías, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas (en *El mal de Montano* por la fusión de géneros y la yuxtaposición de texto e ilustraciones y también por la caminata entre el mundo real y el ficticio), Antonio Muñoz Molina (en *Sefarad*), el ya mencionado Jordi Soler o Sergio Pitol, Ricardo Piglia y Javier Cercas.¹¹ Javier Marías desmiente (en una carta a unas de las traductoras de Sebald al castellano) su filiación y pertenencia sebaldiana, habla solo de un interés común en Thomas Browne y menciona las (pocas) fotos que él intercala en su novela *Todas las almas*. Sin embargo, concede a Sebald algo muy importante: pertenecer al pequeño grupo de escritores que habían conseguido en sus textos parar el tiempo, suspenderlo. Encuentra en él la visión del futuro como pasado y la del pasado como futuro, la reconciliación con los muertos y el deseo de ser uno de ellos (Gómez García 2005: 130). También en el caso de Méndez lo fugitivo, lo hemos visto, se vuelve permanente, no caduca. Este autor debería ser aceptado al igual que Sebald (nombrado “Duke of Vértigo”) en el imperio imaginario llamado *Redonda* que se inventó Javier Marías, es decir en la comunidad de los inmortales en el paraíso de los libros (Marías 2005).

11 Se podría mencionar la reciente monografía *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*, de Jorge Carrión (2009), pero este estudio se centra en el concepto del viaje literario en ambos autores. No obstante, las alusiones al pasado y a la memoria son inevitables.

IV

Para terminar cito de la carta que el capitán Alegría dirigió a Franco en el primer cuento de *Los girasoles ciegos*: “Le he escrito no para implorar su perdón, ni mostrarme arrepentido, sino para decirle que lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado” (Méndez 2004: 29). La circunstancia de este capitán franquista, mal fusilado por el enemigo y, como hemos señalado más arriba, hecho nuevamente prisionero por su propio bando tras despertar en la fosa común, vendría a confirmar lo relativo de la pertenencia a uno u otro bando. El enfoque que da Alberto Méndez al pasado es diferente al que encuentro en otras literaturas sobre el tema. Aunque insiste en la denuncia de la injusticia y de la violencia que ejercían los vencedores, los derrotados son todos, los muertos y los que siguen viviendo lamentando esas muertes. Sus textos no buscan la reconciliación, simplemente no quieren pasar página y la explicación la da el propio Méndez en la cita de Carlos Piera que antepone a su obra:

Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable (Méndez 2004: 9).

Esta reivindicación del duelo la encuentro exactamente igual en la obra de Sebald.

Quiero señalar que tras todo ello se intuye una actitud ética común entre los autores aquí tratados, un concepto de ética cercano al postulado que según Ernesto Águila Z (2005) ha formulado Adorno. Es en primer lugar la experiencia del “mal” lo que se indaga en los discursos literarios de ambos, sin que exista una idea prefijada del bien que funcione como perspectiva. No existe, como ya he señalado, la oposición entre blanco y negro. En segundo lugar, porque es una ética profundamente incrustada en una experiencia amplia, ya que implica también a la propia vivencia del lector en ella y es capaz por tanto como *mimesis* (en el sentido de Adorno) de producir reacciones de verdadera empatía con el dolor de los demás. He aquí una perspectiva de la escritura postdictatorial que no quiere sustentarse en una única memoria sino que se asienta en la pluralidad que establecen las diferentes cons-

trucciones del pasado y que, de esta manera, es una propuesta seria, apropiada y adecuada para tratar, desde la ficción, la historia del fascismo en toda Europa.

Bibliografía

- Águila Z, Ernesto (2005): “De Kant a Adorno: ¿un nuevo imperativo categórico?”. En: *Revista Perspectivas Éticas*, 12, pp. 11-21 (<www.cedea.uchile.cl/Documentos/voces%20de%20la%20memoria.pdf>; 26.03.2009).
- Altozano, Manuel (2008): “La Audiencia suspende la apertura de fosas tras un tenso debate en la Sala Penal”. En: *El País*, 8 de noviembre, p. 12.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Assmann, Aleida/Frevert, Ute (1999): *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Carrión, Jorge (2009): *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Celan, Paul ([1947] 2002): *Todesfuge*. Aachen: Rimbaud.
- Cornelißen, Christoph/Klinkhammer, Lutz/Schwentker, Wolfgang (eds.) (2003): *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Elgueta, Gloria (2000): “Secreto, verdad y memoria”. En: Richard, Nelly (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 33-42.
- Enzensberger, Hans Magnus (1995): *Europa in Ruinen. Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948*. München: dtv.
- Fuchs, Anne (2004): *Die Schmerzspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln/Wien: Böhlau.
- Gimber, Arno (2007): “George-Arthur Goldschmidts Geschichte vom zerstörten Selbst”. En: Siguan, Marisa/Jané, Jordi (eds.): *Erzählen müssen um zu überwinden. Literatura y supervivencia*. IV Congreso de la Sociedad Goethe en España. Sitges del 22 al 24 de noviembre 2007. Barcelona: Sociedad Goethe de España, pp. 495-505.
- Gómez García, Carmen (2005): “‘Ruinen der Gerechtigkeit’. Zur Rezeption W. G. Sebalds in Spanien”. En: Atze, Marcel/Loquai, Franz (eds.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Isele, pp. 122-132.
- Gstrein, Norbert (2003): *Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. Wiener Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hahn, Ulla (2003): *Unscharfe Bilder*. München: DVA.
- Krellner, Ulrich (2006): “‘Aber im Keller die Leichen/sind immer noch da’. Die Opfer-Debatte in der Literatur nach 1989”. En: Beßlich, Barbara/Grätz, Katharina/Hildebrand, Olaf (eds.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 101-114.

- Márías, Javier (2005): "Duques y Duquesas de Redonda". En: <www.javiermarias.es/main.html> (26.03.2009).
- Méndez, Alberto (2004): *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Münchberg, Katharina (2005): "Glückhafte Vergegenwärtigung, unheimliche Wiederkehr. Zwei Formen der Erinnerung bei Proust und W. G. Sebald". En: Keller, Thomas (ed.): *Cahier d'Études Germaniques: Transgressions/Défis/Provocations. Verstöße, Anstöße, Anstössiges. Transferts culturels franco-allemands*, 1, 48, pp. 159-172.
- Peluffo, Gabriel (2006): "Frontera Incierta". En: <www.fronteraincierta.blogspot.com/2006/09/de-gabriel-peluffo.html> (26.03.2009).
- Proust, Marcel (1987): *À la recherche du temps perdu*. Vol. 1. Paris: Gallimard.
- Sánchez, Matilde (2002): "Entrevista a Sebald". En: *El Cultural*, 2-8 de enero (<www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/3842/W_G_Sebald>; 03.03.2009).
- Sebald, Winfried Georg (1969): *Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*. Stuttgart/Berlin/Mainz: Kohlhammer.
- (1992): *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- (2001): *Austerlitz*. München/Wien: Hanser.
- (2002a): *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b): "Entrevista". En: *El Cultural*, 28.01. (<www.javiermarias.es/foro/printthread.php?TopicID=83>; 03.03.2009).
- (2003): *Campo Santo*. München/Wien: Hanser.
- Soler, Jordi (2004): *Los rojos de ultramar*. México, D.F.: Alfaguara.
- Stefan, Inge/Tacke, Alexandra (eds.) (2007): *Nachbilder des Holocaust*. Köln: Böhlau.
- Timm, Uwe (2003): *Am Beispiel meines Bruders*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Yoldi, José (2008): "Garzón reparte la causa del franquismo". En: *El País*, 19 de noviembre, p. 12.

**Literatura y cultura de las postdictaduras
en Hispanoamérica**

Roland Spiller

**“La verdad de la memoria
en la memoria de la verdad”.**

***Poiesis* después de Auschwitz: Juan Gelman**

mira istu:
soy un niniu rompidu/
timblu nila nochi
qui cayi di mí/

Gelman: “XVII”. En: *dibaxu* (1994: 41)¹

Le voyage

VIII

ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Apareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!
Verse-nous ton poison qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!

Estas dos estrofas componen el final de “Le voyage”, el último poema de *Les fleurs du Mal* de Baudelaire (1996: 161).² De las muchas veces en que fueron declamadas me interesa recalcar aquí una que tuvo lugar en el campo de concentración de Buchenwald. Jorge Semprún recita este poema a Maurice Halbwachs en los últimos momentos de su vida. Semprún, comunista y ateo por convicción, recuerda estos

1 En versión castellana: “mira esto:/ soy un niño roto/ tiemblo en la noche/ que cae de mí”.

2 “¡Oh muerte, viejo capitán, llegó la hora ¡Levemos ancla! Nos hastía este país. ¡Oh Muerte! ¡Aparejemos! Si negros como la tinta son cielo y mar, ¡Nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de luz! ¡Derrámanos tu veneno y que él nos reconforte! Queremos, tanto nos quema ese fuego la cabeza, Caer al fondo del abismo, Infierno o Cielo ¿qué importa? Al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo*!” Agradezco a Marta Muñoz-Aunión y a Martín Diz Vidal la revisión cuidadosa de la traducción y de mi texto en español.

versos de Baudelaire para despedir al compañero en su último viaje. El autor español relata esta escena y la reacción de Halbwachs en su novela *L'écriture ou la vie* (Semprún 1994). Halbwachs primero se asombra, pero después se desliza un pequeño estremecimiento sobre los labios del moribundo, al recitar el verso: “Nos cœurs que tu con-nais sont remplis de rayons!” (“¡Nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de luz!”).

Sin poder considerar aquí la representación de la muerte en la obra de Semprún más de cerca,³ quisiera hacer comprensible con el presente trabajo la importancia fundamental de la poesía en América del Sur después de Auschwitz. En forma interrogativa: ¿En qué medida escribir después de la dictadura argentina y, en extensión, de las dictaduras latinoamericanas es escribir después de Auschwitz? Para hallar una respuesta es preciso diferenciar. Karsten Garscha, Bruno Gelas y Jean Pierre Martin investigaron la literatura después del holocausto. Su libro *Écrire après Auschwitz* (2006) reúne ejemplos de las literaturas francesa y alemana. En respecto a los poetas latinoamericanos, ellos, por un lado, percibieron el nazismo a través de las dictaduras contemporáneas que marcaron sus propias vidas. Por el otro lado, existe una reflexión, que insiste en la singularidad incomparable del holocausto. Más allá de estas dos posiciones hace falta distinguir otro nivel fundamental, subyacente a ambas, que concierne el duelo mismo y su representación posible. Con Idelber Avelar (2000) podemos enfocar el (trabajo de) duelo (*Trauerarbeit*) en el proceso de una superación posible del trauma como acto metafórico:

[...] el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos. La parálisis en el duelo indicaría entonces una ruptura de la metáfora: el sujeto doliente percibe la unicidad y la singularidad del objeto perdido como prueba irrefutable de su resistencia a cualquier sustitución, es decir a cualquier transacción metafórica. Concebimos aquí tal momento de resistencia a la metáfora no simplemente como una fase transitoria y al fin superable del trabajo de duelo, sino como el locus mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales. Los textos postdictatoriales latinoamericanos y la literatura postcatástrofe en general enfrentan el desafío de subsumir la bruta, cruda facticidad de la experiencia en una cadena significativa en que esa facticidad corre el riesgo de transformarse en na-

3 Remito a “La mémoire littérisée de Jorge Semprún”, un artículo abarcador de Karsten Garscha (2006) que analiza el motivo en cinco novelas.

da más que otra metáfora. El duelo necesariamente incluye un momento de aceptación de este peligro y de resistencia a su propia estructura metafórica (Avelar 2000: 283).

Concentrándome en Juan Gelman consideraré más de cerca esta ambivalencia fundamental del duelo. La “parálisis” mencionada por Avelar remite no solo a una imposibilidad, sino también a un rechazo comunicativo, un silencio voluntario y una negación consciente de proporcionarle nuevos objetos a la libido. Avelar subraya que los procesos de rechazo y resistencia no son simple y solamente una fase,⁴ que será superada por las siguientes –implícitamente más valiosas–, sino que remiten a una práctica política. Esto, sin embargo, constituye también una funcionalización, considerable además, que no concede al duelo su carácter no utilitario, no conciliador y por ende no metafórico. Recordemos que *metaforein* significa en griego transferir, llevar allá. La transportación de algo a otro lado caracteriza también al acto creativo.⁵ El duelo puede abarcar esto, pero también la no creación, que puede ser considerada como actividad paradójica del no hacer. Enfocaré esta ambivalencia irreducible del duelo en los poemas de Gelman. Me concentraré en los aspectos del género, tratando de distinguir las funciones específicas de la poesía y de integrarlas en el debate sobre la memoria y el trabajo de duelo realizado, y, por último, en el *poiein* específico del poeta. El quehacer poético de Gelman más que “trabajo de duelo” deviene a ser “trabajo con la resistencia contra la estructura metafórica del duelo”, si se me permite la complejidad irreducible. Su poética se distingue por la aceptación del vacío que constituye el duelo.

La escena de la muerte de Halbwachs en Buchenwald cumple una función liminal. Semprún considera la escritura como mejor método para asumir la muerte:

Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d’y parvenir, c’est l’écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m’y enferme, m’y asphyxie. Voilà où j’en suis, je ne puis vivre qu’en assu-

4 La teoría psicológica y psicoanalítica ha desarrollado modelos variados para distinguir las fases respectivas que caracterizan el proceso del duelo; cf. por ejemplo, Verena Kast (1982): *Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses* o Yorick Spiegel (1973): *Der Prozeß des Trauerns. Analyse und Beratung*, ambos distinguen cuatro fases diferentes.

5 Más informaciones al respecto en mi artículo sobre Borges traductor: “Traducir y soñar: la creatividad del infiel” [en proceso de impresión].

mant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (Semprún 1994: 174).

Esta actitud paradójica se basa en la actividad del escribir –como práctica de la muerte– y no en un determinado género. En su novela, la poesía vuelve a sus orígenes, convirtiéndose en oración en el lecho de muerte, un género que une lo íntimo y personal con lo universal y trascendental. Esto se pone de relieve con claridad en el verso “¡Nuestros corazones, que tú conoces, ...!” que Semprún destaca como el que más emociona a Halbwachs. El saber del corazón es saber compartido, es un saber común y luminoso. El *topos* de la luz concede paz y reconciliación al escenario de la muerte inminente en un campo de concentración. Estas consideraciones acercan el texto no solamente a la poesía y a la religión, sino lo confrontan también con la deshumanización en un sistema político totalitario. Poesía, religión y totalitarismo coinciden en esta escena ficcional basada en un evento biográfico. Semprún, al describir la indecibilidad del holocausto, integra la conciencia de lo indecible en su escritura y supera el inevitable fracaso de la representación literaria. El novelista recurre a la palabra poética. El acto de morir se une con la transferencia metafórica, si se me permite la tautología, que además se desdobra a través de la referencia intertextual al poema de Baudelaire.

Reencontramos esta función liminal en la poética de Juan Gelman.⁶ El poeta argentino, sobreviviente que pierde a familiares y amigos, relata la muerte dentro de su poesía una y otra vez a partir de 1973. Los temas del duelo y de la memoria dominan la poesía escrita entre 1975 y 1988 en el exilio. Mientras que los motivos quedan, las representaciones y las expresiones líricas cambian. Comenzando en un tono elegíaco y furioso, Gelman recupera finalmente frágiles momentos de suerte.⁷ Mi análisis se concentrará en los poemas contenidos en *De palabra*, y sobre todo en *Notas* y *Si dulcemente*. Ambos, publicados en el año 1980, intensifican las interrogaciones que caracterizan la poética de Gelman desde *Violín y otras cuestiones* (1956). Con Avelar podríamos sostener que Gelman asume en ellos la estructura metafóri-

6 Para más informaciones al respecto véase Joan i Tous (2009: especialmente 64ss.).

7 “El duelo sueña que perdió a la pérdida. Así/ la perfección reluce”. En: “Suertes” (Gelman 2002: 67).

ca del duelo. Con Sigmund Freud, que constituye la base epistemológica de Avelar,⁸ podríamos constatar que el objeto amado perdido puede ser sustituido. La sustitución del objeto amado, en este caso los hijos propios, corresponde a un restablecimiento o incluso una resucitación del amor o, mejor dicho, de la capacidad de amar.⁹

La conexión entre la biografía y la ficción puede ser objeto de una investigación de las formas y funciones de los géneros en el marco de la memoria colectiva. En un estudio abarcador y lúcido, Geneviève Fabry (2008: 241ss.) destaca la importancia fundamental de la vivencia personal para la creación poética y especialmente el papel del testigo. En las investigaciones sobre la memoria se han enfocado hasta ahora los géneros narrativos, y previsiblemente sobre todo la novela. Teóricos como Paul Ricœur (2000) se basan en la narración como hecho antropológico: narrar su vida proporciona un saber de la vida, que permite establecer una identidad. Estas teorías establecen una conexión con cuestiones de la crítica cultural. Si la identidad desarrollada por el acto de narrar sintetiza la discontinuidad de la contingencia existencial en forma de una historia coherente, ¿cómo se puede definir la función específica de la poesía? De hecho existen pocos estudios sobre las relaciones entre poesía y memoria pero muchos poemas; especialmente en las literaturas del Cono Sur. La recitación de Baudelaire en Buchenwald narrada en la novela de Semprún es un ejemplo específico porque demuestra el valor de la poesía dentro del género narrativo. No se trata de Dante, el poeta cristiano por antonomasia, como en *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, sino de Baudelaire, el poeta ateo con tendencias “diabólicas”, que justamente ya no encuentra un modelo de salvación, como lo es el cristianismo en el caso de Dante, sino que incluye el mal sin ofrecer un sistema completo y cerrado, una visión del mundo homogénea y acabada. El Dios de Baudelaire es lo nuevo. Su fuerza innovativa consistió en la inclu-

8 Avelar parte del ensayo “Trauer und Melancholie” (“Duelo y melancolía”), en el cual Freud trata sobre todo la melancolía, para añadir otros conceptos psicoanalíticos. Su tesis, en muy resumidas cuentas, es que en la literatura postdictatorial argentina se produce una tensión entre los procesos alegóricos, que insisten en el vacío del objeto perdido, y los procesos metafóricos, que sustituyen el objeto perdido.

9 En este contexto Geneviève Fabry (2008: 153-155), basándose en el ensayo *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, de Jean Allouch (1995), realiza una crítica diferenciada del concepto freudiano “trabajo de duelo” (*Trauerarbeit*).

sión de lo feo y del mal sin deducir un concepto total, concibiendo un modelo del mundo que quedaba abierto, fragmentado, fugaz y esquivo, en una palabra: moderno. En la novela de Semprún, esta escena revela el valor de la poesía en una situación extrema como lo es la muerte de un amigo en un campo de concentración. Su valor atañe a la problemática de la poesía después de Auschwitz. Desde una mirada retrospectiva, el autor español pone de manifiesto –aquí y en muchas otras escenas de su obra– una función de la poesía. Semprún tematiza la escritura después del nacionalsocialismo. Mientras que el poema de Baudelaire se sitúa en el *durante* –Semprún lo recita *durante* su reclusión en Buchenwald–, su perspectiva de escritor, sin embargo, es una del *después*. Las dos temporalidades no solo implican dos modos diferentes de relacionarse con la muerte, sino Semprún recupera, en el abismo de la barbarie, el valor humanitario de la poesía.¹⁰

Más allá de las especificidades y del grado de ficcionalidad y facticidad de los géneros y subgéneros (novela, ensayo, poesía, teatro, documental, diario, cartas, correos electrónicos, etc.), la memoria colectiva tiene un carácter performativo: cada generación *hace memoria* a su medida. En la poesía este hacer se convierte en *poeien*. La literatura *como medio* de la memoria forma parte de los discursos que participan en la memoria colectiva. Entre ellos destacan los derechos humanos, cuya reivindicación forma parte de una tradición histórica que trasciende los aspectos nacionales y regionales. La detención del ex dictador Augusto Pinochet en 1998 en Londres por intervención del juez español Baltasar Garzón demuestra esta creciente importancia. La globalización permite conectar las memorias locales cada vez más fácilmente con este discurso universalista y con sus organizaciones correspondientes. Si se concibe la literatura *como medio* de la memoria, uno se da cuenta de que la literatura argentina transporta un *saber de la vida* (Ette 2004). Gelman, que escribe como sobreviviente, explota el carácter performativo de la memoria hasta los límites intensificando la función poética de la lengua (R. Jakobson). Indicando la genealogía familiar del poeta, Enrique Foffani, deduce de ello una

10 Coincido con la interpretación de Karsten Garscha (2006: 112): “Le poème est donc ici l’expression de l’humanité et non de la barbarie”. Retomaremos este argumento en el contexto de Adorno más adelante.

“ley de la mezcla” y constata la impureza como rasgo distintivo de la poética de Gelman.¹¹

1. La poesía después de Auschwitz

La literatura *como* memoria recoge y transmite los *saberes del sobrevivir* (Erll/Nünning 2005: 2) que caracterizan la poesía de Gelman. Hasta ahora la obra del Premio Cervantes (2007) encuentra escaso interés en Alemania –aparte de los estudios pioneros de Thomas Scheerer– mientras que la crítica internacional crece continuamente. El hijo de inmigrantes ucranianos judíos, nacido en 1930 en Buenos Aires, tiene desde su nacimiento una relación especial con las lenguas y con la lengua. El español, su lengua escritural, no es su “lengua materna” ni su “lengua paterna”, sino en el sentido literal el ruso, lengua en la cual su hermano le leyerá poemas de Pushkin.¹² El desplazamiento lingüístico producido por la inmigración se repite en la vida del escritor en la forma dramatizada del exilio. Escribir desde otro lugar, desde fuera, lo llevará al desafío de escribir al mismo tiempo desde dentro de la lengua convirtiéndola en objeto poético y en resorte creativo. En *dibaxu* (1994) profundiza históricamente esta exploración en el pasado de la lengua, en el judeoespañol. La lengua se convierte en memoria: la lengua como memoria en el sentido activo del recuerdo. Esto implica una lucha que, en última instancia, lleva a sus límites, a lo indecible, al genocidio, a Auschwitz y la cuestión de la representación del holocausto, cuya excepcionalidad histórica Gelman pone en tela de juicio. El impacto del holocausto y del fascismo alemán en América Latina todavía no está investigado suficientemente.¹³ Saúl Sosnowski subraya la importancia de las dictaduras propias latinoamericanas, sin excluir el horizonte del holocausto:

[...] si bien hay hechos históricos de insoslayable impacto en la vida internacional –el Holocausto y la creación del Estado de Israel son para-

11 Enrique Foffani (1995: 185-186) se refiere sobre todo al libro bilingüe *dibaxu*, escrito en sefardí, pero sus observaciones se basan en características generales de la obra.

12 Véase al respecto el análisis lúcido y sumamente sugerente de Foffani (1995), aquí especialmente pp. 185ss. En respecto a la hibridez lingüística véase también Spiller (2006).

13 Los trabajos de Annick Louis (2006; 2007), enfocados en la obra de Borges, constituyen una excepción.

digmáticos en la historia del siglo XX y, cabe suponer, para el futuro – estos no serán necesariamente ejes definitorios o constitutivos de prácticas literarias, como sí son los hechos más próximos. Pienso [...] en las dictaduras del Cono Sur que, por otra parte, evocan o pueden ser leídas a contraluz de la experiencia nazi (Sosnowski 2000: 264).

Gelman, en cambio, subraya una noción universal. Al recibir en Guadalajara el “Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 2000” reflexiona sobre la poesía después de Auschwitz:

Theodor Adorno pronunció alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. Se equivocaba y ahí está la obra de Paul Celan que lo desmiente. O la de Kenzaburo Oe, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que el error de Adorno consistía en una omisión, que le faltó un “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes del genocidio argentino. Y ahora pienso *que no hay un después* de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, ni del genocidio argentino, *que estamos en un durante*, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que existe ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal llamado hambre, que en el medio siglo que dejamos atrás no ha habido un solo día de paz en el mundo (el énfasis es mío).

Esta reflexión del poeta argentino invierte la doble temporalidad observada en Semprún. La frase de Adorno (1975: 335) “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (“Escribir un poema después de Auschwitz es un acto bárbaro”), ha sido difundida como ninguna otra en relación con la poesía en el siglo XX. Sacada del contexto ha sido sumamente sugerente, productiva e infeliz.¹⁴ Por eso, poetas y escritores como Celan, Gelman y Semprún la corrigieron.¹⁵ Los tres son testigos, personas afectadas directamente por los crímenes históricos. Gelman sufrió casi todas las dimensiones del terrorismo estatal: en 1976 la policía política destruye su casa, secuestra y asesina a su hijo y a su nuera embarazada y también a sus amigos,

14 Cf. Adorno (1963: 26). Adorno intentó subrayar la dialéctica de la ilustración y de la destructividad inmanente de la cultura, que solamente puede ser compensada por una dialéctica negativa. Burkhardt Lindner (2006) ofrece un resumen esclarecedor de la complejidad del debate, situando la frase, a menudo citada fuera de su contexto, en sus contextos escritural, estético y biográfico. Véase también el artículo ya citado de Garscha (2006, especialmente 112) en el mismo volumen en el cual recalca la actitud de Semprún como argumento contra el fracaso definitivo de la cultura.

15 Lamping (1991) ofrece también un resumen sucinto del debate.

entre ellos los escritores Rodolfo Walsh, Paco Urondo, Haraldo Conti y Miguel Ángel Bustos, asesinados o torturados a muerte en alguno de los 356 campos de concentración de la dictadura militar. Como perseguido político emprende un exilio sin fin: Roma, París, Madrid, Managua y finalmente México; más adelante, después de una búsqueda prolongada, Gelman encuentra a su nieta, hija de Marcelo Gelman y de Claudia García Iruretagoyena, en Uruguay. Los restos de su hijo Marcelo fueron hallados en 1989.

En los años de la represión militar muchos otros escritores latinoamericanos experimentaron la violencia, la tortura, el autoritarismo y el terrorismo estatales en carne propia. Por eso la reflexión sobre el holocausto pasa en gran medida por esta experiencia inmediata. Nuevamente dos temporalidades se entremezclan, el durante y el después se superponen. Esto no excluye que haya habido un interés genuino. En el Cono Sur su representante más destacado es Jorge Luis Borges cuya preocupación por el nazismo ya durante la Segunda Guerra Mundial es entretanto hartamente conocida.¹⁶

2. Gelman: un ejemplo representativo del devenir histórico-literario

El desarrollo poético de Gelman caracteriza el devenir histórico-literario latinoamericano en el último tercio del siglo XX. Más allá del interés en el nazismo y en la historia europea de la posguerra destaca la creencia en la utopía del cambio social y del “hombre nuevo”. Junto con poetas como Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar y Francisco Urondo, forma parte de la poesía coloquial y revolucionaria. Asociado con un realismo surgido del distanciamiento de las tendencias autorreflexivas y estetizantes de las vanguardias, esta poesía dominaba en los años setenta (Shaw 2008: 11; 114-115). Sus rasgos formales eran la enumeración, el tono coloquial, la repetición, el carácter explícito y el abandono de la autorreferencialidad (Shaw 2008: 115). Según Donald Shaw el poeta salvadoreño Roque Dalton representa mejor la utopía de la revolución. Esto no excluye, como observa Shaw lúcidamente, que exista un segundo Dalton, un “highly hermetic, postvanguardist

16 Véase al respecto los trabajos de Annick Louis mencionados arriba y también su primer gran trabajo *Jorge Luis Borges: œuvres et manœuvres* (Louis 1997).

poet” (Shaw 2008: 98). Por eso Dalton se sentía cerca de Gelman (Shaw 2008: 98), quien a su vez a partir de los años setenta desarrolla sus tendencias vanguardistas, herméticas y autorreflexivas. Como veremos, la integración de estos elementos lo llevará al descubrimiento sistemático de los místicos españoles, sobre todo de San Juan de la Cruz, y a una poética fundada en el *poiein* que descubre el poema como acto, ya no solamente social, dirigido a cambiar el mundo, sino también artístico como exploración de los límites del poema para compartir este saber con el lector.

El impacto de la Revolución Cubana en América del Sur se manifiesta sin reticencias en la primera fase de Gelman. Después del fracaso de estos ideales y como consecuencia de las dictaduras militares su poesía se transforma en todos los niveles. En sus obras publicadas a partir de finales de los setenta y después de la dictadura, recuerda los acontecimientos biográficos mencionados. Después de la primera publicación los reúne en compilaciones posteriores: Primero *Relaciones* (1973) y *Hechos* (1980a) en *Hechos y relaciones* (1980c), después *Notas* (1980d), *Si dulcemente* (1980e), *Carta abierta* (1980b), *Hacia el sur* (1982), *Bajo la lluvia ajena* (1984), *Eso* (1986), *Anunciaciones* (1988) en *De palabra* (1994a).¹⁷ La intensa productividad alrededor del año 1980 coincide con la mitad de la dictadura argentina que duró del 1976 al 1983. Esta fase marca el fin del sueño utópico de la revolución y el comienzo de un refinamiento poético, impregnado por el dolor de la pérdida de amigos y familiares y el duelo. Gelman desarrolla una poética basada en una actitud activa, combativa y agónica que continúa el combate sociopolítico de los años sesenta y setenta en el campo de la experiencia estética. Su poética agónica transmite la experiencia emotiva de los límites de lo decible. Por eso se intensifica también la relación entre el yo poético y el mundo. Siguiendo el modelo pragmático-comunicativo de Roman Jakobson, Gelman sintetiza las funciones poéticas y emotivas del lenguaje. El *poiein* agónico afecta el nivel sintagmático. Con toda una serie de estrategias deforma las reglas y convenciones del sintagma para establecer un orden propio, perturbado y perturbador.

¿En qué consiste este dinamismo intensificador? En esta fase sumamente creativa la función pragmática de la pregunta se pluraliza y

17 Todas las citas provienen de la edición *De palabra* (Gelman 1994a).

se transforma. Gelman aumenta su fuerza expresiva expandiendo las funciones de la pregunta que se convierte en grito, exclamación, denuncia y declaración. Esto diversifica también la gama de las posibilidades pragmáticas. Las interrogaciones se dirigen al lector, al sujeto lírico y a los muertos. Como preguntas filosófico-existenciales conciernen a las ‘últimas cosas’, la vida, la muerte, el amor y el *poiein* poético representado metafóricamente por el canto o el vuelo del pájaro. Refiriéndose a *Hechos y relaciones* (1973) Saúl Yurkievich afirma esta calidad poética subrayando sus inherentes deformaciones lingüísticas:

Su poesía actúa, sobre todo a partir de este libro, como la memoria de la lengua, cumple con ese papel proverbial del verbo poético, capaz de operar en toda la extensión de la lengua, de reavivar el acerbo en desuso. [...] Gelman escribe en una lengua poéticamente activa. Abunda en sutiles desvíos, trastrocamientos inesperados. Hábiles alteraciones que estorban la recta lectura del mensaje aleccionador, que revierten la signica sobre ella misma, porque el texto prodiga señales que apuntan a lo verbal intrínseco o son portadoras de expresiones inherentes a la materia lingüística (Yurkievich 1988: 128-129).

Yurkievich describe aquí lo que corresponde al aspecto creativo de la *poiesis* que servirá en obras posteriores como principio poético. Impulsada por una fuerza agónica, esta poética está acosada por la melancolía y la muerte. Desde una perspectiva freudiana se podría constatar una lucha entre *eros* y *thanatos* o, visto con C. G. Jung, un acercamiento a la sombra que se constituye de los aspectos negados o reprimidos de la (máscara de la) *persona* y de la personalidad.

Armando Epple (s.d., s.p.) distingue en “La palabra como acción poética en Juan Gelman” tres procedimientos expresivos que caracterizan esta poética. El primero consiste en la integración del habla infantil, que reproduce “el aprendizaje lingüístico del niño, con su predilección por los diminutivos y la equivocación de las normas gramaticales.” La poesía se asocia así, como acierta Epple,

a la biografía elemental de la adquisición de la palabra. A la vez, aloja con naturalidad, en la mirada prístina y des-prejuiciada del hablante infantil, la intimidad y la afectividad con que se asume la relación humana con el mundo circundante.

La referencia biográfica consiste en la desaparición de su propio hijo a quien dedicó *Carta abierta* (Gelman 1980b). La integración del habla infantil se manifiesta en el nivel sintagmático, especialmente en la

gramática. El modelo del aprendizaje lingüístico infantil incluye el “gelmanear”, la creación de verbos inexistentes (en los Diccionarios de la Real Academia), que se basa en substantivos existentes y real-académicamente correctos. El segundo procedimiento, el uso del heteronimio, desdobra el yo poético en forma de voces inventadas. Bajo las máscaras de Yamarrokuchi Ando, Sydney West, John Wendell, José Galván y Julio Greco Gelman desplaza los contextos referenciales e impide una identificación directa con su persona. Las voces heteronímicas producen una apertura hacia el otro. Como estrategias de alteridad abren las posibilidades intersubjetivas dentro del texto. En la relación con el lector protegen al autor del automatismo de las identificaciones demasiado fáciles. El tercer procedimiento consiste en la integración de formas poéticas históricas que construyen una red de posiciones marginales o místicas. Gelman retoma poetas de la tradición judeo-musulmana española, los poetas árabigos, sefardíes, Santa Teresa y, sobre todo, San Juan de la Cruz.

Después del resumen de los aspectos poéticos, quisiera exponer su relación con Adorno. La frase adorniana contiene también una verdad. El pensador de Fráncfort sostiene que existen experiencias que no pueden ser expresadas con palabras. César Vallejo, el poeta más importante para Gelman en su primera fase, le ofreció ejemplos latinoamericanos para esta poética liminal.¹⁸ De la inefabilidad de los golpes demasiado fuertes y la necesidad de expresarlos, nace la poesía. Los versos de Gelman enfrentan aquello que no puede ser dicho, exploran, como observa Jorge Monteleone (2001), “el punto agónico de la palabra”. La exploración del agonismo de la lengua es un rasgo decisivo que distingue el *poiein* poético de la práctica narrativa. La tarea de la literatura latinoamericana consiste justamente en escribir después de las dictaduras. La escritura postdictatorial asume el desafío de poetizar después de Auschwitz. Por eso, Gelman puede ser considerado como ejemplo representativo de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX.

18 Un motivo íntimamente ligado a lo indecible es el del “no sé”. El estribillo de “Los heraldos negros”, uno de sus poemas más célebres, reza: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!”. Vallejo insiste en el “no sé” y la violencia incomprensible de la vida que se asocia con la barbarie y la muerte: “Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas, o los heraldos negros que nos manda la Muerte” (Vallejo 1996: 21).

3. “Nota XI”: revolución, realidad y recuerdo

En la lucha con la palabra el tema de la memoria se manifiesta de múltiples maneras. Su resorte interior remite a una aporía. El trabajo de la memoria confronta al poeta con una imposibilidad: No es posible recordar los hechos tal y como ocurrieron. No es posible recordar “la realidad”. Pero al mismo tiempo los recuerdos vuelven una y otra vez y Gelman se obstina en recordar la realidad. Los poemas contenidos en *Notas* (1980d) giran alrededor de esta cuestión. La pérdida de familiares, amigos y muchas otras vidas en los primeros años de la dictadura militar en Argentina le hace revisar desde el exilio la utopía de la revolución. Los poemas llevan como título un número, en total son veintisiete. ¿Será un azar que el poema con el título homónimo “Notas” abra los poemas reunidos en *Relaciones* (1973)? No, porque en él se rinde homenaje a Toussaint Louverture, el libertador de Haití, héroe revolucionario latinoamericano.¹⁹ En *Notas* Gelman intenta salvar la idea de la revolución, pero, como observa Fabry, impregnado de una “sensibilidad exacerbada” (Gelman 2008: 69) En “Nota XI” el tema revolucionario se mezcla con el de la memoria:

¿a la memoria le falta realidad/a la
realidad le falta memoria?/
¿qué hacer con la memoria/con la realidad?
[...]
como pedazos de vos/nos/
ayeres/ayes/deseperos?/alguno
¿quiere tacharnos realidad?/¿la
realidad tacha/habida cuenta
de ignorancias mezquindades/cegueras
de la Revolución/abajada/
tocada/manoseada/ensuciada
por la Razón de estado de la Revolución?/
¿y cuál es el estado
de la razón de la revolución?/¿en qué está?/tacha
la realidad de la memoria/la memoria de la realidad?/
igual seguís/crepitás/Revolución/amora mía/amora nuestra/luz
(Gelman 1994a: 106-107).

19 Fabry (2008: 64ss.) ofrece un análisis detallado del desmoronamiento de los ideales de la revolución.

El poema conecta la relación entre realidad y memoria con la poesía –en la parte intermedia aquí no reproducida– y con la revolución que se pone de relieve en mayúsculas. Julián Pérez observa al respecto que “La realidad va desplazando ese pasado y abandona la esperanza de la revolución para su país” (Pérez 2009: 320). Se puede añadir que la pérdida del sueño de la revolución constituye un acercamiento a la realidad, aunque Gelman, el combatiente político, ex activista de los montoneros y revolucionario, lo tenga que admitir contra su propia convicción. La revolución como asunto de la razón del estado, si no es derrotada por las fuerzas armadas, se convierte por una dialéctica interna en fuerza violenta y dictatorial, como lo demostraron los ejemplos de los países del Este y de Cuba. Gelman no evita esta crítica: ignorancias, mezquindades y cegueras caracterizan la revolución, también en Argentina. Sin embargo salva también nociones positivas. La pregunta por la razón de la revolución puesta en forma quebrada del cabalgamiento en la última estrofa, remite a la razón, a las causas sociales, de la revolución. Ellas no se han eliminado.

Los quebrantamientos y las rupturas que caracterizan el estado mental del sujeto hablante predominan también en el eje sintagmático. El ritmo balbuceante lo sacude todo. El *staccato crescendo* de las rimas internas y asonancias concentradas en la sonoridad retumbante de los “a” llega a su fin en la última estrofa, con la última palabra del último verso. La “u” del monosílabo luz sirve de contrapunto final. Este ritmo roto y veloz se manifiesta entre las palabras, los versos y las estrofas. En este poema, como en muchos demás, el cabalgamiento no constituye el paso excepcional a la próxima estrofa, sino la regla. Otro recurso ‘regular’, las barras, sin dejar espacio entre la palabra siguiente, aparecen ya en los poemas de *Hechos y relaciones* (Gelman 1980c). Las barras de separación marcan el paso de las rupturas en el sintagma, quiebran la estructura formal, fragmentan el ritmo y el sentido, frenan la fluidez lírica y crean nuevas zonas de contacto semánticas. Las tres líneas entrecortadas que constituyen la primera estrofa combinan el principio de la ruptura, señalada con la barra, con el de la pregunta. La ruptura dirige como “actor” común el nivel semántico, sintagmático y pragmático. Por eso concierne también a la enunciación, así como las posiciones del sujeto hablante y de su interlocutor, tanto dentro como fuera del texto.

El *Leitmotiv* de la memoria se presenta sin rodeos en la primera estrofa. ¿A quién se dirigen las dos preguntas dobladas contenidas en estos tres versos? Como el destinatario no está definido explícitamente, la pregunta sigue abierta, dirigiéndose al lector y al propio sujeto lírico hablante. Ambas instancias, el lector y el sujeto lírico quedan indeterminadas. Esto marca una nueva posición en las poéticas latinoamericanas. En la primera fase Gelman practicaba una poética coloquial y comprometida que se dirigía a un lector claramente definido dentro de un horizonte de vida común, basado en convicciones ideológicas compartidas. Según mi tesis, en la fase después de la dictadura Gelman crea una poética que se caracteriza por un uso múltiple de la ruptura, cuyo epicentro es la lengua misma. La referencialidad de la palabra se concibe como incompleta e interrumpida y esto fragmenta e interrumpe también la relación con el lector.

Las preguntas contienen al menos cuatro temas: el primero es la supuesta falta de realidad, significa que recordarla es un proceso cuyo referente real se ha perdido. Esto implica la reconstrucción del pasado desde el presente, el rastreo de las huellas que define todo trabajo de la memoria, cada acto de recordar. Aunque el poeta no lo diga, aquí se entreponen la *poiesis* y la imaginación. Recordar e imaginar son actos parecidos, cuyo parentesco caracteriza cualquier poética de la memoria. La poética de un escritor determinado puede ser definida más precisamente según el grado de identidad o diferencia. Gelman crea una tensión enorme entre una exactitud testimonial y el vuelo de la imaginación que se manifiesta en una forma del duelo que rechaza el duelo entendido como proceso destinado a aceptar la pérdida de los sujetos queridos.

4. Memoria e imaginación

Memoria e imaginación se constituyen, desde una perspectiva freudiana, como procesos análogos. De hecho, Freud (1972) definió la memoria ya en *Die Traumdeutung*, publicado por primera vez en 1900. Ahí hace hincapié en la relación existente entre “guardar y eliminar huellas de memoria” (“Bewahren und Löschen von Erinnerungsspuren”, Kap. VII). No quisiera resumir aquí la dicotomía fundamental entre conciencia y memoria, el psiquiatra vienés sostiene que la conciencia nace en el lugar de la *huella de la memoria* (*Erinne-*

runqsspur), sino enfocar la huella misma.²⁰ Para Freud recordar significa reactivar las huellas ya archivadas. Recordar significa repetir afectos y las imágenes y emociones asociadas a ellos. La experiencia pasada es transferida a un lugar inalcanzable. El evento primario u original están irrecuperablemente perdidos, por eso le falta realidad a la memoria, pero como el inconsciente puede ser recuperado parcialmente por la interpretación de los sueños, los eventos pasados pueden ser retomados para el presente, repetidos y reactivados no solo por el psicoanálisis, sino también por la poesía y la creación artística en general. Con Avelar, que parte del modelo freudiano, podríamos constatar el carácter metafórico de todos estos procesos. Para cerrar esta referencia freudiana, resumo la analogía epistemológica entre memoria y sueño: Si los recuerdos corresponden a las imágenes manifiestas de los sueños, abren también el acceso a lo otro. En los conceptos de la alteridad el inconsciente es concebido como el lugar de lo otro dentro de lo propio.²¹ Gelman convierte el *poiein* poético en acercamiento a lo otro. La labor permanente de construcción y deconstrucción lingüísticas produce un extrañamiento freudiano. Las palabras, sus combinaciones, la lengua se vuelven *unheimlich* en el doble sentido de la palabra alemana, ya no son ni secretos ni familiar.²² Si “el” holocausto o los hombres que cometen crímenes contra la humanidad representasen esta otredad, se llegaría a la dialéctica adorniana de la Ilustración: la autodestrucción inherente al proyecto racionalista y civilizatorio, la barbarie de la cultura, o en palabras de Hannah Arendt: la banalidad del mal.

El segundo tema es una inversión del primero: la falta de memoria *de* la realidad o *en* la realidad social. Aquí sí se constata una falta, en el sentido de un déficit o de una necesidad. La falta de memoria se refiere a un determinado tipo de olvido: la amnesia puesta en práctica como política de la impunidad y del punto final de los distintos go-

20 Ilka Quindeau (2004) desarrolla un modelo que se basa en los criterios de huella, transcripción y posterioridad para actualizar el concepto freudiano.

21 Remito a los trabajos de Bernhard Waldenfels, especialmente a su *Topographie des Fremden* (1997).

22 Foffani (1995: 190) relaciona las estrategias desfamiliarizantes con el exilio: “lo que desfamiliariza hasta volverse extraño (y que, en Gelman, lo extraño se liga siempre por su condición de eterno exiliado a lo *extranjero*) es el cuerpo mismo de las palabras, las significantes, que muestran precisamente sus parecidos”.

biernos argentinos, tal como de todos los aparatos de poder que tratan de imponer el olvido.

Las preguntas tercera y cuarta recogen la inversión de memoria y realidad, que constituyen la primera pareja, para transponerla a una dimensión pragmática. Cambia aquí el modo del cuestionamiento. ¿Qué se puede hacer con la memoria y con la realidad? Así reunidas directamente, ambas constituyen una aporía que como tal expresan un estado de perplejidad. ¿Es esta declaración del no saber qué hacer una confesión de la incapacidad de actuar? ¿Se trata de la impotencia (en alemán: *Ohnmacht*) del sujeto frente a la supremacía (en alemán: *Übermacht*) de la memoria? En vez de considerar la memoria y la realidad como fenómenos cerrados y herméticos quisiera prestar atención a la presencia del pasado en el presente, a la presencia de antiguas heridas, tal vez demasiado grandes, insoportables e inolvidables que persisten en el presente. La respuesta a esta tercera pregunta que relaciona memoria y realidad es el duelo como práctica en la vida actual. El duelo, etimológicamente proveniente de la palabra “dolor” en latín, promete la cura. Gelman reduce el dolor aceptándolo con los medios de la poesía, como intento permanente de “matar la derrota”.²³

Estos rasgos formalmente interrogativos caracterizan la representación de la memoria en la poesía de Gelman. Al diferenciarlos, se desarrolla la consciencia del tema en un denso lenguaje poético. La analogía con la interpretación de los sueños consiste en que análisis equivale a “interpretación” en su triple sentido: actualización performativa, como la de una obra musical, acercamiento tentativo que nace del diálogo y del cuestionamiento, situación del texto en un contexto más amplio. En el nivel dialógico destaca la forma de la pregunta. La pregunta caracteriza la poesía de Gelman también como método. La

23 “Matando la derrota”. En: *Si dulcemente* (1980e, citado de: Gelman 1994a: 180).
 matando la derrota general/compañeros
 murieron/dieron vida para que
 nada siguiera como está/paco dura/
 roque arde al final de la memoria/
 golpean la noche como bestia/javier
 tira del cielo sudamericano
 para que venga luz/haya victoria/
 la suavidad derrame su calor

Esta actitud integra el trabajo de duelo en una poética del fracaso; véase al respecto Sánchez/Spiller (2009).

pregunta es el instrumento clave del trabajo de la memoria. “Hay poemas”, como observa Julio Cortázar en su prólogo, “que son solamente preguntas” (Cortázar 1994: 8). Esto implica que se cuestiona la verdad. La pregunta por la verdad caracteriza la poesía coloquial de los años 60 y 70 en América Latina. En esta época los poetas creían en un pacto con el lector y en el acto poético como medio de cambiar el mundo. A partir de la última dictadura argentina Gelman inicia una fase más reflexiva; la experiencia de una realidad compartida se convirtió en pesadilla. Por lo tanto pone en tela de juicio toda idea prefigurada de la realidad. Esta transformación del realismo poético comienza en el poemario *Relaciones* (1973) y continúa en el siguiente *Hechos* (publicado más tarde como *Hechos y relaciones*, 1980c). Sin embargo la pregunta por la verdad forma parte también de la motivación y de los impulsos interiores de la poética de la memoria. Remito nuevamente a las palabras del autor, pronunciadas al recibir el “Premio Nacional de Poesía 1994-1997”:

La verdad de la memoria en la memoria de la verdad. Las dos son formas de la poesía extrema, esa que siempre insiste en desvelar enigmas velándolos. Alguien dijo que la poesía es la sombra de la memoria. Creo que, en realidad, la poesía es memoria de la sombra de la memoria. Por eso nunca morirá (Gelman 1997).

Esta definición de la relación entre poesía y memoria marca una posición histórica en la poesía latinoamericana. Con ella Gelman se distancia de la poesía combatiente que “diga sin rodeos todo lo que tiene que decir” (Cortázar 1994: 6). La expresión de “la memoria de la sombra de la memoria” se dirige contra el realismo testimonial. La estrategia poética de “desvelar enigmas velándolos” corresponde a Mallarmé. La poesía simbolista insinúa en lugar de nombrar las cosas. Al sostener que la poesía *no* es la sombra de la memoria, Gelman indica que no existe una relación directa entre memoria poética y realidad, que en la poesía *no* rige el principio mimético. La función referencial pasa por una instancia intermedia: la poesía es la memoria de la sombra de la memoria. Pero estos aspectos histórico-literarios aún no definen lo que es la sombra de la memoria. Una interpretación de ello puede ser desarrollada a partir de C. G. Jung.²⁴ Analógicamente a

24 “La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez motiva sus acciones, directa o indirectamente, por

la sombra de la *persona*, que contiene los aspectos inconscientes que la consciencia no admite y esconde, la sombra de la memoria se constituye de los aspectos no admitidos, como sus propias debilidades y deficiencias. La insistencia en la verdad como matriz inicial presupone entonces aceptar su deficiencia, para cuidarla y mantenerla.

5. Matar la derrota con “palabras memorables” – una distinción genérica

Simplificando se podría definir la poesía como *memoria* o como *acto mnésico*, como *actividad performativa* del pasado realizado en el presente. Históricamente la poesía cumple una función mnemotécnica desde sus orígenes. Y aún más: en el fondo cada escritura es trabajo de la memoria. Generalmente los textos, especialmente las narraciones, almacenan informaciones, representan lo ausente con estrategias semióticas (metáfora, metonimia, sinécdoque y, contrariamente a Avelar, incluiría también la alegoría). A partir de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, el funcionamiento del recuerdo y su transposición a la escritura llegó a ser un elemento constitutivo de la literatura moderna. Si esto es así, ¿se puede mantener una distinción genérica? Y Harald Weinrich pregunta: “¿en qué se distinguiría la narración de la poesía?” (Weinrich 1976: 294). Según Samuel T. Coleridge, la poesía se define como “memorable words”, como “best words in the best order” (Humphrey 2005: 85) y refiriéndose a esta definición, Frederick Bateson (1972: 243) concluye: “Poetry has been defined as memorable word; a novel, on the other hand, consists of immemorable words” (Humphrey 2005: 81). Para complementar una poética de la memoria con sus aspectos genéricos respectivos quisiera retener la imaginación. Aún prescindiendo de una definición freudiana uno no puede hacer caso omiso de la imaginación en el trabajo de la memoria. Ya Georg Wilhelm Friedrich Hegel había reconocido la imaginación como un segundo nivel de la memoria (Hegel 1970: 258). Aludiendo a la poesía, Hegel destaca el aspecto activo y creativo de este segundo tipo del trabajo de la memoria. Ahora bien ¿en qué se distingue el *poiein* poético del narrativo?

ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y otras tendencias irreconciliables” (Jung 1939: 265-266; la trad. es mía).

La relación entre objeto y signo o significado y significante engendra el excedente de significaciones literarias que caracteriza la poesía. La dinámica lírica afecta la estática de todo saber archivado y acumulado (Wägenbaur 1998: 4). Más que los géneros poéticos, el *uso poético* de la lengua se distingue por su carácter autorreflexivo, que en el caso de Gelman se manifiesta como agonismo lingüístico. En la lucha siempre inacabada con la palabra estalla la verdad y lo nuevo, la palabra inaudita y memorable, conectada por Baudelaire con la belleza y con la muerte. En resumidas cuentas, la distinción genérica no puede ser comprobada, porque la palabra poética puede aparecer también en un texto teatral o en una novela, pero el uso o la función poética de la lengua condensa las características de la poesía. En ella, como registro de la interioridad, las analogías epistemológicas entre memoria, sueño y literatura se acentúan. El *poiein* poético estremece las relaciones entre realidad, memoria e imaginación. Gelman intensifica este estremecimiento al insistir, por un lado en la realidad y, por el otro lado, en la fuerza imaginativa de la memoria.

La creación poética de Gelman muestra la función de la literatura dentro de procesos socio-históricos conflictivos, abarcando el duelo y la memoria. Recordar el dolor puede dividir una sociedad y, sin embargo, tener un efecto curativo a largo plazo. La memoria como construcción colectiva expresa la responsabilidad de una sociedad por su pasado. Las políticas del olvido tratan en vano de poner un punto final. La poesía de Gelman produce el efecto contrario, presenta las imposibilidades, deformaciones y los fracasos de la memoria, pero también su paradójica necesidad: sin la memoria tampoco habría esperanza. La tortura y el asesinato exigen verdad y justicia, “matar la derrota” es posible.

Bibliografía

Textos literarios

Baudelaire, Charles ([1859] 1996): *Les fleurs du Mal*. Paris: Nathan.

Cortázar, Julio (1994): “Contra las telarañas de la costumbre”. En: Gelman, Juan: *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 5-8.

Gelman, Juan (1956): *Violín y otras cuestiones*. Buenos Aires: Gleizer.

— (1973): “Relaciones”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 9-62.

- (1980a): “Hechos”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 63-90.
 - (1980b): “Carta abierta”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 125-156.
 - (1980c): *Hechos y relaciones*. Barcelona: Lumen.
 - (1980d): “Notas”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 91-123.
 - (1980e): *Si dulcemente*. Barcelona: Lumen.
 - (1982): “Hacia el sur”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 339-368.
 - (1984): “Bajo la lluvia ajena”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, 305-338.
 - (1986): “Eso”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 513-546.
 - (1988): “Anunciaciones”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 547-614.
 - (1994a): *De palabra*. Madrid: Visor.
 - (1994b): *dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral.
 - (1997): *Discurso* (Premio Nacional de Poesía 1994-1997) (<www.literatura.org/Gelman/jgT4.html>).
 - (2002): *Valer la pena*. Madrid: Visor.
- Gelman, Juan/La Madrid, Mara (1997): *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Semprún, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- Vallejo, César ([1988] 1996): “Los heraldos negros”. En: Vallejo, César: *Obra poética*. Ed. por Américo Ferrari. Paris: UNESCO, pp. 18-120.

Textos secundarios

- Adorno, Theodor W. ([1955] 1963): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: dtv.
- (1975): *Die negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bateson, Frederick W. (1972): *Essays in Critical Dissent*. London: Longman.
- Epple, Armando (s.d., s.p.): “La palabra como acción poética en Juan Gelman”. En: <www.lavquen.tripod.com/jaepple_sobregelman.htm> (15.09.2009).
- Erll, Astrid (2005): “Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses”. En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektive*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 249-276.
- Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (2005): “Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick”. En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.):

- Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektive.* Berlin/New York: De Gruyter, pp. 1-9.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie.* Berlin: Kadmos.
- Fabry, Geneviève (2008): *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman.* Amsterdam/New York: Rodopi.
- Foffani, Enrique (1995): "La lengua salvada. Acerca de dibaxu de Juan Gelman". En: Spiller, Roland (ed.): *Las culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 183-202.
- Freud, Sigmund ([1900] 1972): *Die Traumdeutung.* Studienausgabe, Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer.
- Garscha, Karsten (2006): "La mémoire littérisée de Jorge Semprún". En: Garscha, Karsten/Gelas, Bruno/Martin, Jean-Pierre (eds.): *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France – Allemagne.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 107-119.
- Garscha, Karsten/Gelas, Bruno/Martin, Jean-Pierre (eds.) (2006): *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France – Allemagne.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Gelman, Juan (2008): "Discurso de Juan Gelman en la entrega del Premio Cervantes 2007". En: *Bibliodiversidad*, 36, pp. 1-3.
- (2009): "Premio Nacional de Poesía 1994-1997. Discurso de Juan Gelman (19 de Junio de 1997)". En: <www.literatura.org/Gelman/jgT4.html> (14.09.2009).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1830] 1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften.* Berlin: Akademie-Verlag.
- Humphrey, Richard (2005): "Literarische Gattung und Gedächtnis". En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.* Berlin/New York: De Gruyter, pp. 73-96.
- Joan i Tous, Père (2009): "'Il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité.' La poética del fracaso en la literatura concentracionaria". En: Sánchez, Ivette/Spiller, Roland (eds.): *Poéticas del fracaso.* Tübingen: Gunter Narr, pp. 57-72.
- Jung, Carl Gustav (1939): "Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation". En: *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, XI, 5, pp. 257-270.
- Kast, Verena (1982): *Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses.* Stuttgart: Kreuz.
- Lamping, Dieter (1991): "Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz". En: Kaiser, Gerhard R. (ed.): *Poesie der Apokalypse.* Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 237-255.
- Lindner, Burkhard (2006): "Auschwitz, le poème et la rétractation d'Adorno". En: Garscha, Karsten/Gelas, Bruno/Martin, Jean-Pierre (eds.): *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France – Allemagne.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 9-26.
- Louis, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: œuvres et manœuvres.* Paris: L'Harmattan.

- (2006): *Borges face au fascisme*. T. 1: *Les causes du présent*. Paris: aux lieux d'être.
- (2007): *Borges face au fascisme*. T. 2: *Les fictions du contemporain*. Paris: aux lieux d'être.
- Monteleone, Jorge (2001): "La palabra que vuelve del horror. Valer la pena". En: *La Nación, Suplemento Cultura*, 21 de noviembre.
- Pérez, Alberto Julián (2009): *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Quindeau, Ilka (2004): *Spur und Umschrift. Die konstitutive Bedeutung von Erinnerung und Psychoanalyse*. München: Wilhelm Fink.
- Ricœur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Sánchez, Yvette/Spiller, Roland (eds.) (2009): *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr.
- Scheerer, Thomas M. (2000): *Treffpunkt. Fast vergessenes Fragment eines Gesprächs im Jahre 1987*. Augsburg: Knappe.
- (2002): "Der Skandal unaufhörlicher Schönheit. Über den argentinischen Lyriker Juan Gelman". En: *Hispanorama*, 95, pp. 55-62.
- Shaw, Donald L. (2008): *Spanish American Poetry after 1950. Beyond the Vanguard*. Woodbridge: Tamesis.
- Sosnowski, Saúl (2000): "Fronteras en las letras judías-latinoamericanas". En: *Revista Iberoamericana*, LXVI, 191, pp. 263-278.
- Spiegel, Yorick (1973): *Der Prozeß des Trauerns. Analyse und Beratung*. München: Kaiser.
- Spiller, Roland (2006): "Dangerous Liaisons. Transatlantic Multilingualism in Latin American and Maghreb Literature. With Examples from Elias Canetti, Jorge Luis Borges, Rubén Darío, Assia Djebar". En: Ette, Ottmar/Pannewick, Friederike (eds.): *ArabAmericas, Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 197-214.
- (2010): "Traducir y soñar: la creatividad del infiel". En: Toro, Alfonso de (ed.): *Jorge Luis Borges: translación e historia [resultado del Coloquio Internacional Jorge Luis Borges: Translación e Historia; en el Centro de Investigación Iberoamericana de la Universidad de Leipzig del 4 al 9 de diciembre de 2007]*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, pp. 111-126.
- Wägenbaur, Thomas (ed.) (1998): *The Poetics of Memory*. Tübingen: Stauffenberg.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weinrich, Harald (1976): "Metaphora Memoriae". En: Weinrich, Harald: *Sprache in Texten*. Stuttgart: Klett, pp. 291-294.
- Yurkievich, Saúl (1988): "La violencia estremecedora de lo real". En: *Río de la Plata: Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980)*, 7, pp. 103-114; y también en: Uribe, Lilián (ed.) (1995): *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman*. Montevideo: Vintén, pp. 128-129.

Rike Bolte

‘los rubios’ destiñen a Mnemosina
***Playing Memory* en el nuevo cine argentino.**
Entre arqueología, *stop-(e)motion* y vudu sintético¹

Porque se juega como se vive.
Ariel Magnus

1. Introducción “satelital”: no al *dejà-vu*

A nivel fenomenológico, la desaparición forzada de personas bajo la última dictadura militar argentina (1976-1983) es un hecho radical y, a la vez, dicotómico que no sólo dificulta los procesamiento jurídicos y arroja al vacío las opciones de representabilidad ética y simbólica; sino que en el campo de la estética pone particularmente en cuestión los dispositivos de representación visual y su presunta capacidad de comprobación y verosimilitud. Desde un principio, los medios estéticos que se aplican a la inventiva de re/presentar lo de/presentado se explican *ex negativo*. La desaparición, categoría espectral, hace por lo tanto tan urgente el trabajo de las Comisiones de la Verdad y de la Antropología Forense; éstos enfrentan a la *aisthesis* de lo *unheimlich* con la materia. También el arribo de la desaparición al cine implica

¹ Este artículo tiene su origen en una ponencia del mismo título; a la vez representa el *cut-out* de una tesis de doctorado (*Antidepósitos: SubVersiones mediáticas de la desaparición paradigmática en la producción estética de la generación HIJOS (1996-2006)*). Esta indaga en las específicas opciones que poseen los diferentes medios para encarar la de/presentación que causó el secuestro y el asesinato de las aproximadamente 30.000 personas en Argentina a partir de 1976. Los y las agentes de las estrategias estéticas analizadas pertenecen a la generación HIJOS y se valen de los medios de una forma marcadamente generacional para evitar que el trauma acontecido en un tiempo ideológico ahora histórico, se “deposite” y caiga en el olvido. Sus subversiones mediáticas hacen patente tanto el aspecto instantáneo, transfronterizo y plural de los nuevos medios como el aspecto performativo de una contracultura mnemotécnica inspirada, en parte, en aquella de las Madres de Plaza de Mayo. Simultáneamente, recurren a la estética que sembró la vertiente postmoderna de la producción cultural argentina. A continuación se enfocarán algunos de estos requisitos.

que el “fenómeno” se encuentre con un soporte material: el celuloide y los artefactos de grabación y proyección. Esta tensión entre lo presentado y los dispositivos mediales, que además significan una propia dinámica de la desaparición, producida por el desenrollamiento veloz de las imágenes cinemáticas, se distingue del reto que experimenta la literatura, ya que se lleva a cabo en un campo conectado con la producción industrial, la cultura de masas y con los mecanismos de la sugestión, elementos que influyeron en la construcción de las dictaduras modernas. ¿De qué forma, específica, denuncia el cine estos principios y cómo trata la ausencia causada por el terrorismo de estado? ¿Qué muestra el cine argentino de la desaparición, qué conserva como inmostrable, hay formatos establecidos, *dejà-vus* de lo invisibilizado, 25 años después del fin del régimen? ¿Son asumidos estos cuestionamientos a nivel generacional? Las dudas mencionadas rebasan las posibilidades de este artículo, menos la última. Valga indicar que Wikipedia ofrece un corpus de manifestaciones sobre las dictaduras latinoamericanas de la Guerra Fría, y que el cine argentino corre con buena parte de estos “gastos” culturales.² Entre las obras listadas, documentales y ficcionales y producidas desde 1985, se encuentran: *La república perdida II* (1986), *La historia oficial* (1985), *La noche de los lápices* (1986), *Sur* (1987), *Verónico Cruz: La deuda interna* (1988) y *La amiga* (1989). A partir de 1995, una generación intermedia de cineastas lanza obras como *Buenos Aires viceversa* (1996), *Garage Olimpo* (1999), *Figli/Hijos* (2001), *Los pasos perdidos* (2001), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002) o *Kamchatka* (2002). Con el comienzo del nuevo siglo la generación HIJOS, sobreviviente y a su vez “desaparecida” de sus madres y padres genéticos o de sus antecesores simbólico-culturales, hace aparecer obras como *Sol de Noche* (2002), *Cautiva* (2003), *Nietos (Identidad y Memoria)* (2004), *Hermanas* (2004), *Buenos Aires 1977/Crónica de una fuga* (2006).³ Inventarizada por una nota periodística bajo el rubro “Los chicos crecen” (*Página/12* 2005, sin autor/a), esta generación se caracteriza por la inscripción bio-histórica de la ausencia sin haber vivido el trauma “en carne propia”, y por cierta distancia a la ideología que movilizó a

2 Cf. la lista de enlaces al final de este artículo. Cf. además Amado (2009).

3 Para los datos específicos de las obras cf. filmografía al final de este artículo.

los ahora muertos.⁴ En cambio sí recurre a algunas preliminares estéticas planteadas por éstos; además, está marcada por el declive neoliberal en 2001/02.

Albertina Carri ofrece una de las perspectivas más insólitas de este conjunto generacional. Su film *Los rubios*, de 2003, se abre camino en el vasto campo de la memoria, en el cual los medios mnemotécnicos entran en competencia y corrientes hegemónicas deciden lo que es memorable y lo que no. El presente artículo analiza la extraordinaria puesta en escena de lo insondable que ofrece *Los rubios* legitimándose frente a lo fantasmagórico con un discurso y una práctica de la desconfianza. Carri compensa el vacío con la materialidad, inclinándose al teñido y la sustancialidad física de un pasado traumático y logra con ello un *split* entre el *shock* y el *kitsch* de la historia. Su airoso ensayo-documental rompe con cualquier *dejà-vu* de la desaparición en el cine argentino, por desarrollar una “magia multigénero” en parte radicada en secuencias *stop-motion* con figuritas Playmobil. Este *reality show* (Gorodischer en Moreno 2003) de la memoria post-orgánica, salida de un cuarto infantil, garantiza no sólo una vitalidad irritante. La miniaturización incita además a una especie de tele-visión o perspectiva satelital que relativiza toda emotividad establecida ante las catástrofes históricas: *Stop emotion*.

2. El nuevo formato de la memoria de *Los rubios*: “todo eso, y mucho más”

Albertina Carri, hija de Roberto Carri y Ana María Caruso,⁵ nace en 1973. Sus padres “desaparecen” en 1977, pasando por el centro clandestino de detención El Sheraton.

4 Esto vale también para las implicaciones ideológicas del cine: el nuevo cine argentino no es comparable, ni tiene que serlo, con el compromiso del “Tercer Cine” marcado por Fernando Solanas y Octavio Getino.

5 Roberto Carri fue escritor, docente y periodista con una importante lista de publicaciones, entre ellas *Isidro Velázquez: formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968); Ana María Caruso fue profesora de Letras. Ambos eran peronistas y se unieron a la organización Montoneros. Fueron secuestrados el 24 de febrero de 1977. Sus hijas Albertina, Andrea y Paula fueron llevadas al campo, donde crecieron con una parte de su familia.



Carri 2003: 1. cap., min. 7: 00

min. 7: 05

min. 7: 08

min. 7:11

Parte de la secuencia de introducción bio-histórica relativa a la desaparición de Carri/Causo⁶ © G. Caballeros

Egresada de la Universidad del Cine de Buenos Aires, Albertina Carri inicia en 1998 su primer trabajo de dirección, el largometraje *No quiero volver a casa*, que se estrenará en 2001. Tras realizar y participar en varios cortometrajes, como *Aurora* e *Historias de Argentina en Vivo* (ambas 2001), en 2003 lanza *Barbie también puede estar triste*, un porno de animación. En el mismo 2003 tiene su estreno *Los rubios*; en 2005 *Geminis*, en 2008 *La Rabia*. La obra de Carri enfoca de forma acentuada las estructuras familiares y los procesos de individuación, diferenciación y enajenación, también violentos, que tienen lugar en ellas: *No quiero volver a casa* cuenta cómo una prostituta se vuelve eslabón entre dos familias atravesadas por un asesinato; *Geminis* vuelca su mirada sobre la soberbia burguesa, haciéndola desembocar en el incesto; *La Rabia* ofrece un cuadro de panoramas familiares ubicados en un hostil entorno pampeano, donde una infantil protagonista muda desarrollará una relación mimética con la bestialidad de su medio ambiente natural.

Los rubios es hasta ahora la obra más celebrada de Carri. Con una trayectoria de producción dificultada, a lo largo de la cual el Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales (INCAA) en un primer momento le negó al film los respectivos subsidios oficiales por una supuesta “incoherencia” del guión, lo primero que hace *Los rubios* es justamente relatar su obstaculización. Este encuadre hará patente los mismos mecanismos de “represión” —o de reglamentación— impartidos por las instituciones culturales y sus programas de apoyo y facilitación. Sin ir más lejos, en este sentido Carri plantea una especie de rito de iniciación programático para *Los rubios*: el de un fracaso productivo. Con ello, alude al poder mnemotécnico de las canonizaciones, ya que al mencionar el juicio del INCAA señala, en teoría, que el film

⁶ Este artículo conjuga un discurso de ciencia cultural con algunas referencias icónicas. El número de los *screen-shots* elegidos de *Los rubios* es limitado y no puede ser analizado de forma cinematográfica.

hubiera bien podido no ser realizado. La gran repercusión de la documentación –recibida con entusiasmo en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires en 2003– enfatiza, no obstante, que este enunciado cinematográfico de incongruencia deseada es justamente lo que merece entrar en el cuerpo plural de la memoria social. Dando fe de la subvertibilidad de un “guión” hegemónico respecto a lo que debe y cómo ser contado y visualizado de las múltiples historias provocadas por los tiempos de plomo en Argentina, *Los rubios* ha sido valorado como un nuevo paradigma imaginario de la dictadura: “¿Pero qué es *Los rubios*? ¿Un documental testimonial, un largo de ficción, una autobiografía? Es todo eso, y mucho más” (Molinero 2003).

3. “Ejercicio pasoliniano” y *Tableau Vivant* – Los rubios, inestables e incontrolables

En primer lugar, *Los rubios* se ha ganado la consideración de la crítica periodística y académica argentina y estadounidense,⁷ circunstancia poco fortuita que testifica los datos de co-producción del film, a saber argentino-estadounidense. Entre los numerosos comentarios algunos le adscribieron a la obra un estilo extraño y “testarudo”, también por su estructura diáfana e híbrida o mudable, al menos estrictamente no-prefabricada:

[*Los rubios*] is not so much a documentary as a fictional film about the making of a documentary, or perhaps a documentary about the making of a fictional film about the making of a documentary (Scott 2004).

Otras voces subrayan el tinte “absurdo”, pero también “trágico” e inclusive cómico del film (Hagopian s.d.). Efectivamente, *Los rubios* no se refiere a los desaparecidos ni en términos de solemnidad ni de mitologización, sino que se limita a detectar las huellas y lagunas que dejaron y conlleva las en parte contradictorias o paradójicas versiones subjetivas de la memoria. Como se verá más adelante, este factor le prestará a la obra el título. ¿Mas será el trabajo de Carri precisamente

⁷ Algunos de los estudios, en gran parte considerados por este artículo, coinciden con éste en varias observaciones, como el de Cecilia Macón sobre la estructura traumática o el de Martín Kohan relativo a la dinámica del desdoblamiento. También los trabajos de Amado y Garibotto/Gómez asombraron por sus argumentaciones casi paralelas. De tal forma, el trabajo centrará su eje hipotético en la temática del Playmobil.

un “ejercicio pasoliniano”? (Cancela 2005). Pasolini trabajó a menudo con actores no profesionales; en *Los rubios* Carri logra una duplicidad de sus figuras confundiendo la puesta en escena de éstas con la presencia de quienes hacen el film –incluyéndose a sí misma–. Con este arreglo, quizás pararealista, logra que el film fluctúe entre la profanización y la trascendencia, es decir que los y las integrantes de la obra cubran un papel tanto documental como ficticio y simbólico. La marca alegórica de esta estrategia es la dupla constituida por Carri y la actriz Analía Couceyro, que en su papel adopta un aire documentalista exponiendo a su rol tal cual (Carri 2003: min. 7:18-20, en *YouTube* 2007: min. 0:32-0:35). El desdoblamiento y la alternancia hacen que la instancia denominada “Yo” se recalque como categoría inestable, transferible. La “auténtica” Carri se conjuga con Couceyro,⁸ que le es fiel a su actuación, reemplazante de Carri, lo cual hará del contexto, desde el cual la directora ejerce su acción, una “autenticidad” reemplazable por un orden ficticio. *Los rubios*, entonces, podría ser visto como la puesta en marcha de un *tableau vivant* de la existencia de Carri, tanto como la vida de Carri, o al menos un extracto de ella, es *Los rubios*. Conforme a la compenetración de presencias, alcanzada por la explícita performance en equipo, el Yo de Carri se vuelve Yo plural, con lo cual en el fondo se relativiza también la autoría del film. *Los rubios* es un gabinete en el cual se libra el combate por la adecuación de palabras y gestos que des/re/armen el pasado, sin preceptos autoriales. Por lo demás la lógica del doble se perpetúa a nivel medial, ya que el film muestra la simultánea acción de diferentes cámaras que harán una labor particular⁹ sin dejar de compartir su medialidad.

8 Hablando en términos psicoanalíticos, el film inclusive se entrega a la desrealización y despersonalización. La desrealización es registrada por el *ICD 10* (F 48.1) de la Organización Mundial de la Salud como un síntoma relativo a los “trastornos del Yo”. Se caracteriza por una alteración, un desfase o una agudización de la percepción del entorno de una persona (sinestesias, sensación de artificialidad, falta de o aumento del sentido cromático, etc.), representando un avatar del concepto filosófico de la enajenación. Su contraparte se da con la “despersonalización”, que distorsiona la percepción de la integridad física como mental del sujeto que la sufre. Ambas experiencias, a las cuales *Los rubios* parece remitir en su estética, pueden resultar tanto de un episodio traumático, como ser causados por meditación, falta de alimentación y sueño o ser inducidos por sustancias psicotrópicas.

9 El material que compone la *histoire* está en color, la grabación de ésta tanto como los debates que se llevan a cabo durante la filmación, (en su mayoría) en blanco y



Parte del equipo de *Los Rubios*

© G. Caballeros

Carri 2003: 3. cap., min. 27:04

4. *Standing* supervivencial, “clic de vida”: el laboratorio del trauma

Partiendo de la ausencia de sus padres, Carri expone un lugar cero biográfico radicalmente existencial: un anti-mito¹⁰ de iniciación, que sella la llegada a la conciencia con una pérdida definitiva e indemnizable. Su relato de vida funciona *ex negativo*; no puede ser canonizado por la mitología de formación burguesa. Pero *Los rubios* tampoco cumple con las mitologías reclamatorias de una “reaparición con vida” de los ausentes, no pretende reparación. Al contrario: más aún que en la fractura, el film se centra en el hecho de la desmaterialización como un proceso biográficamente asumible. La vida de Carri y sus hermanas es definida por la desaparición de los padres, pero también por la integración de lo depresentado. El film se abstendrá de mostrar documento visual alguno de la pareja Carri/Caruso, activando y promoviendo en cambio la presencia y el presente de las hijas Carri.

El *standing* supervivencial de Carri es paradigmáticamente generacional. Según las divisas anotadas por el periódico *MU* respecto a la generación HIJOS y como sostiene también Naomi Klein, Carri, sin miedo, produce “un clic de vida asombroso”, “pone el cuerpo” y se aplica a “la tarea de construir la propia identidad y reconstruir la de sus padres” (Klein en anón. 2008/2009: 3-4). Sin embargo se distancia de categorías morales como la vergüenza y la culpa (Feierstein en anón. 2008/2009: 5) que definen prácticas sociales como el “es-

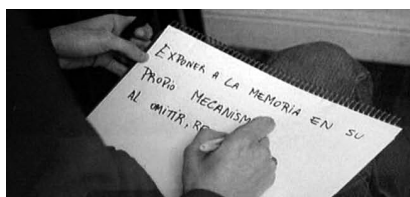
negro. Luego se transfieren también entrevistas grabadas por vídeo hacia diversas pantallas, que, experimentando un *mise en abîme* dentro del film, serán contrastadas por los comentarios del equipo y los documentos bio-históricos de las hijas Carri.

- 10 El mito es entendido aquí como relato existencial que enfrenta los contrarios que se supone constituyen a la existencia misma, pero con el fin de apaciguarlas o por lo menos de domarlas, ofreciendo una narración sagrada, maravillosa o al menos “redonda” de ellos.

crache”. Plasmando su pleito por la democratización de la memoria más bien en la renovación de las estrategias formales, *Los rubios* se distingue justamente por su enfrentamiento técnico del trauma, que tiene en cuenta la suposición de que la dictadura siga “sucediendo para siempre” (Link en anón. 2008/2009: 10). Caracterizado, a nivel sintomático/“patológico”, por disociar al aparato psíquico de la sensación agresiva, el trauma encuentra su “malicia” en el hecho de que no deja de emanar su significado destructivo aún en la situación post-traumática; en el contexto de persecución política, detención y tortura, el síntoma post-traumático se vuelve entonces síntoma de una historia inacabada. Por lo tanto, Carri da en el blanco del trauma y de la memoria imposible, cuando hace de su film un cuadro laboratorial, un antimonumento.

5. Antimonumento: desenterrar imágenes/extraer sangre, como la memoria misma

Tomando registro del soporte que brindan tanto la filmación misma como sus diferentes productos (o sea las grabaciones de vídeo incluidas), y prescindiendo de cualquier apelación elevadora y oficialmente conmemorial, *Los rubios* hace hincapié en ser un documento transparente y en construcción que, como la memoria misma, se basa en un gran porcentaje de no-saber sobre el pasado. Consecuentemente, Couceyro anotará en una cartulina:



“Exponer a la memoria en su propio mecanismo [...]”

© G. Caballeros

Carri 2003: 2 cap., min. 14:47

El film le será fiel a este manifiesto, haciendo hincapié en la dinámica de la producción de las imágenes, como si se tratara de los mismos dispositivos del recuerdo subjetivo/orgánico,¹¹ cerebral: Procesa las

11 Más allá de que el término es aquí empleado en el sentido de “no-digital”, cabe recordar que se deduce de la voz latina *organum*, que quiere decir “herramienta” e “instrumento”. Véase también el cortometraje *Me moria* de una de las integran-

grabaciones del pasado en un espacio de almacenamiento y proyección visual, pero a la vez los refuta, los desplaza y reemplaza.

Otro aspecto extraordinario de *Los rubios* es el siguiente: El film incorpora un segundo soporte visual tanto documental como simbólico: la fotografía. Centrará su atención en una imagen enmarcada de la cual se supone que la persona que la tomó sufrió tortura. La afirmación será verificada y *Los rubios* invoca a que se recuerden las hipótesis centrales pronunciadas por Susan Sontag: que la fotografía/la cámara no es solamente un medio anclado en la veracidad, por un lado, y en la pseudo-experiencia, por otro, sino también en la muerte misma (Sontag 1977; 2003). Efectivamente, al contemplar la foto Carri/Couceyro se cuestiona si la cámara tiene parentesco con la picaña o con el hacha con la cual se mata a las vacas;¹² luego, la autora de la imagen resulta ser la única sobreviviente de El Sheraton.



Couceyro contempla y comenta la fotografía mencionada

Carri 2003: 5. cap., min. 49:16 © R. Bolte

Este ex-centro clandestino de detención¹³ es la última estación física registrada de la pareja Carri/Caruso. Mientras que *Los rubios* omite fotografías que muestren a la pareja, aludiendo al (también) vacío no solamente de la imaginabilidad fílmica –secuencial– sino a la vez a

tes de la unidad de cámara de *Los rubios*, Paola Pelzmajer, que visualiza este procedimiento y a la vez lo connota con la mnemotecnica de los artefactos como el contestador automático (Pelzmajer 2006).

- 12 El film consta de varias secuencias que muestran vacas, sobre todo jóvenes, que son vacunadas y llevadas a los corrales. Las tomas hacen imaginar las futuras escenas del matadero; además le siguen a las tomas de una ilustración gráfica que hace Couceyro de las celdas de El Sheraton (cf. Carri 2003: 6. cap., min. 54:24-40, 55:41-55 y 56:20-28, y otras).
- 13 El Sheraton, localizado en el barrio La Matanza, funciona hoy como comisaría (cf. Carri 2003: 2. cap., min. 16:00-17:00 y 7. cap., min. 1:0:08-09:20; el relato de Couceyro sobre cómo el equipo de filmación fue tratado en este lugar: Carri 2003, 2. cap., min. 18:28-19:06). Para una enumeración de los ex-centros clandestinos de detención (CCD) cf. lista de enlaces.

aquella de la instantánea, fotográfica, Carri se aventura a la ubicación y filmación del lugar en el cual se inició la desaparición definitiva de sus padres. A este rastreo se suma un sondeo de los micro-códigos de la memoria postdictatorial argentina: la genética. Una escena muestra una extracción de sangre, precisada para el análisis del ADN, que forma parte del trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF).¹⁴ Las exhumaciones de cuerpos hallados tras la dictadura se iniciaron paralelamente a las documentaciones de la CONADEP. Hoy forman un pilar concreto, material y científico para las investigaciones sobre la desaparición. El trabajo del EAAF consiste, por un lado, en la identificación y recuperación de hasta la fecha 30 cuerpos. Esta tarea necesita de la consideración e “inspección” de la información genética de los vivos y sobrevivientes –como la de Carri–. Llevada al terreno del cine, esta rama de la antropología dialoga, desde su praxis científica,¹⁵ con los métodos de inspección y rehabilitación de los sistemas de representación simbólica y/o documental (Carri 2003: cap. 3, min. 20:00-22:55, en *YouTube* 2007: min. 43-52). Consecuentemente, el punto de vista de Carri de repente sí es infiltrado por el *status* de la lastimada, o por lo menos la afección, detectada por la objetividad científica, determina la estética de su film durante unos momentos. La escena de la extracción de sangre figura como *punctum* (Barthes 1980),¹⁶ como *détail poignant*, de lo cual da cuenta la huella del tono. La secuencia apaga las voces, y las sustituye por un sonido como de viento, relativizando, definitivamente, el calibre de la memoria monumentalizante. *Los rubios* combina un lenguaje de la fractura con la inserción de “moléculas mnemotécnicas”: la memoria de la sangre. El fluido vital, salido de las venas de Carri, es un elemento/medio en el cual se depositó la afiliación con las víctimas de la represión política,

14 Por lo demás, la tarea de este equipo significa también la rehabilitación del trabajo forense, que bajo la dictadura fue una tarea dependiente del régimen. Para la página del EAAF cf. lista de enlaces.

15 Esta tiene también su vertiente icónica. En la oficina de la EAAF Carri/Couceyro contempla láminas con ilustraciones de calaveras y esqueletos humanos (cf. Carri 2003, cap. 3, min. 20:56-21:03).

16 El *punctum* en *La chambre claire* de Roland Barthes es un lugar del “shock” a nivel de la recepción de la fotografía. En la imagen misma representa un lugar de fisura, que requiere gran parte de la atención emocional de quien la mira y menos el gusto estético (que equivaldría al *studium*). El *punctum* está más allá del lenguaje: es puramente ‘evidente’.

que, una vez comprobada, será de importancia social, política y jurídica y entrará en el corpus de trámites que intentan verificar los crímenes cometidos por la dictadura. Pero ojo: en un primer paso el film recurre a la sangre de Couceyro y luego a la de Carri (Carri 2003: cap. 3, min. 21:49-22:00, sigue Carri, en blanco y negro: min. 22:06-22:32). La examinación de los eslabones microscópicos de la vida es por ende desplazada, y *Los rubios* le hace prueba al extracto vital de la familia Carri de forma metafórica, creando un “estado de alerta” (Garibotto/Gómez 2006: 111) en torno a cualquier tipo de acreditación.

El dictamen del INCAA arguyó que el guión de *Los rubios* debía ser revisado “con mayor rigor documental”, y que el “destino trágico” de los intelectuales comprometidos que fueron Carri y Caruso merecía un trabajo más exacto (Carri 2003, cap. 3, min. 25:16-26:18). El Instituto juzga desde un lugar generacional, identificado con la pareja desaparecida (cf. el debate sobre esto en Carri 2003, cap. 3 min. 26:20-28:37, *screen-shot* n° 5), que al parecer de la institución queda sin rostro por error. Pero Albertina Carri explica en una entrevista con *Página/12* que quería evitar el efecto tranquilizador de los testimonios y reforzar la inaprehensibilidad de sus padres (Garibotto/Gómez 2006: 119). Por tanto da un paso más. Disimula apostar por la voz del intelectual Roberto Carri para compensar la extracción de su vitalidad biológica: Couceyro recitará partes de un escrito del sociólogo. Esta aparente instancia perdurable, empero, es un *fake* (Garibotto/Gómez 2006: 119; Kohan 2004), y Roberto Carri, para que no quepa duda, nunca más será atrapable.

6. La materialidad de una época o la docilidad del Playmobil

Pese a su acento no-monumental, *Los rubios* visualiza las monumentalizaciones levantadas por la dictadura, como las autopistas y los lugares urbanos panópticos.¹⁷ Carri, por lo pronto, revela que en el transcurso de la historia pueden volverse área para nuevas inscripciones: tanto los títulos de crédito del film como otros dispositivos ya mostra-

17 Véase el *screenshot* de Couceyro con peluca, escena rodada en una de las plazas prototípicas, bien controlables, en Buenos Aires.

dos se presentan en estilo *stencil*,¹⁸ y provocan la impresión de que la misma materialidad de una época –asfalto, concreto– formara el portal del film, pero siendo poblado por mensajes renovados.



Carri (2003: 2. cap., min. 15:52)
Autopista urbana © G. Caballeros



Carri 2003: 6. cap.,
min. 55:56

Parte de una secuencia de *stencil* con
la “famosa” cita del General Ibérico
Saint Jean © R. Bolte

Los nuevos mensajes, sin embargo, se asientan sobre la base histórica, que consiste por ejemplo en los ex-espacios concentracionarios como El Sheraton. *Los rubios* juxtapone tomas de estos lugares con tomas de los ex-“corredores” de la persecución.¹⁹ Pero el film amaña su golpe más ingenioso intercalando este registro de la signatura de los años 70 argentinos con secuencias de animación en las cuales muñequitos Playmobil, ya desde la apertura del film, figuran en una especie de mapeos topo y escenográficos en miniatura. El recurso del desdoblamiento y el desplazamiento cubre aquí otro horizonte material más. Los Playmobil son elementos de refacción, piezas de repuesto de lo perdido. Cual mini-réplicas arman una coreografía infantil de los sucesos provocados por la dictadura y se encargan a la par de reconfigurar el panorama de una vida social utópica que le precedió (Carri 2003, cap. 5, min. 42:05-40):

18 El *stencil* es un tipo de graffito que se sirve de plantillas. Las respectivas secuencias serán, en el fondo, un arreglo digital, pero disimulan la apariencia de los graffiti.

19 Con razón: recuérdese el ex-centro clandestino de detención Club Atlético en Buenos Aires, en el predio debajo de la autopista urbana en San Telmo, Paseo Colón, a la altura de San Juan y Cochabamba. En el Club fueron desaparecidas más de 1.500 personas. En 2002 se inició la excavación y en 2003 se creó un programa de recuperación de la memoria del lugar. Para más detalles cf. lista de enlaces.



Carri 2003: 5. cap., min. 42:23



Carri 2003: 7. cap., min. 1:02:31 min. 1:02:33



Fiesta Playmobil antes de la desaparición

Secuestro por ovni Playmobil, después de la fiesta²⁰

© R. Bolte

Los rubios alude aquí a la cultura social alternativa que fue desaparecida y la ensarta en el hilo lúdico que hace del Playmobil la seña cultural de un período industrio-cultural y político, y un marcador de la tangibilidad y el colorido de la infancia de las hijas Carri. A la par, las figuras intercambiables y manipulables de Playmobil se adecuan a la reflexión del film sobre la arbitrariedad y la violencia de las construcciones de identidad y diferencia. En una serie *stop-motion* a cámara rápida, acompañada por un discurso teórico, los prototipos de cabezas ingenuas y peinado tipo casco cambian vertiginosamente su aspecto (Carri 2003, cap. 3, min. 28:56-29:28). *Los rubios* reviste aquí un terreno benjaminiano, marcado por despojos e invisibilidades, con una propia escritura plástica/de plástico. Al igual que algunos largometrajes que atisban la vivencia infantil de catástrofes históricas como Holocausto/Shoah o la Guerra Civil Española –*La vita è bella* (1997), *El laberinto del fauno* (2006)– y los films argentinos *Kamchatka* (2002) y *La cara del ángel* (1996)– la obra de Carri demuestra que esta tentativa está impregnada de momentos fantásticos, a su manera significativos.

Carri legitima su opción estética y discursiva con las siguientes palabras: “A mi me interesaba hacer esta película no para hacer catarsis, sino porque con las otras películas que abordaban el tema no me sentía representada” (Carri citado en Cancela 2005). El por lo menos “psicodramático” efecto de *Los rubios* se basaría entonces en una especie de ensayos (para)catárticos, ya que no cabe duda de que el

20 A estas tomas le siguen unas secuencias con Playmobils infantiles: tres niñas rubias caminan por la misma ruta campestre; antes se muestra, durante un segundo, una muñequita morena, también secuestrada por el ovni (cf. min. 1:02:56-59. Además véase la puesta en escena de la pareja Carri/Caruso como Playmobils: Carri 2003: 6. cap., min. 57:57-58:13).

film toma posición ante objetos trágicos. Pero antes de responder a ellos, los coloca de forma nueva, distanciadora, sirviéndose de las coordenadas experimentales del film. Y aunque no parta de la categoría del espectáculo y su intención (catártica) de dar lástima o causar horror, sí llevará a cabo una abreacción. Sin embargo ésta es laboratorio, materialista, y satelital. Los satélites orbitan alrededor de un sistema que observan o controlan, son guardianes y espías artificiales, medios de comunicación que tras su misión frecuentemente terminan como basura espacial. En *Los rubios*, se sondea el pasado echando una mirada, en parte, sobre un panorama de miniatura especialmente confeccionado. Este acercamiento, fiel a cómo se entiende la abreacción freudiana, ya devela a las cámaras como vehículos en un “juego alegre” mediático; luego inclusive convoca a un ovni. El “objeto volador no identificado” apunta a la abyección (Kristeva 1980)²¹ y a lo *unheimlich* del “entrar en juego” de la historia. Finalmente, las figuras Playmobil son identificables como módulos de una simbología de masas y “unidades colectivas” (Meueler 2009; Canetti 2001), como avatares protéticos que no únicamente adquieren, cual juguetes que radican en un fin en sí mismos, vivacidad en las manos de quien los agarra. Ante todo funcionan como médiums de proyección y socialización cumpliendo con el papel de muñecos vudú sintéticos con los cuales Carri equipa su mirada distanciada sobre lo que perturba su identidad y su infancia (abyectada). El muñeco vudú sirve como catalizador para perjudicar o, al contrario, para salvar desde lejos a alguien que simboliza en miniatura. En Carri los Playmobil cumplen con la función de catalizar de forma metafórica el proceso de internalización de normas y formas de percepción y desaparición de la realidad. La vista satelital producida por el mero tamaño de los agentes primitivos, convierte a las cámaras en guardianes y espías con alcance retrospectivo. Para profundizar este eje hipotético, valga esbozar un perfil histórico-cultural del Playmobil. En su artículo “The dark ages. Rein-

21 Kristeva (1980: 12) entiende bajo abyección ‘lo que perturba una identidad, un sistema, un orden’. En términos más amplios, la abyección significa la exclusión de un orden (simbólico). Aquí es entendido como concepto psicoanalítico, según el cual se acopla con la categoría de lo *unheimlich*, elaborado por Freud en torno a la literatura fantástica (de E.T.A. Hoffmann). Sin poder profundizar este planteamiento de lo siniestro, valga indicar que la abyección es una reacción a ello, un distanciamiento cognitivo y/o estético frente a lo inquietante.

venting Playmobil for modern times”, Kate Muir observa: “That’s the thing with Playmobil – it allows your imagination to run free in unhealthy ways” (Muir 2008) Aunque Carri no busque sanación, tampoco parece “insano” lo que hace con el Playmobil. Aunque la empresa productora de éstos juguetes, Geobra Brandstätter GmbH, aparentemente haya intentado evitar que el cosmos Playmobil sea sabotado por la violencia y el horror (WIN 2004; Bachmann 2004), la *toy line* ha incitado a la formación de una considerable comunidad de coleccionistas (Hennel 2009), que en su gran parte ha trasladado sus figuras al terreno del *miniature wargaming*.²² Entretanto, su acogida en el área de las representaciones simbólicas se da con la aparición de series fotográficas y películas *stop-motion*. Una búsqueda en *YouTube* conduce a incontables cortos de animación protagonizados por estos dóciles y ajustables muñequitos, de los cuales un buen número son películas de horror. La película de Carri, entonces, forma parte de este universo –sin pertenecer a la genérica película de horror, pero sí tratando de un horror histórico–.

El presunto *Kindchenschema* de los Playmobil no es incontaminable: Ya su nacimiento tras la crisis petrolera en 1973, aún bajo el nombre “Klicky”, marca una coyuntura, el signifiante advenimiento de un *past war-toy* alemán, en el cual sí están inscritos los traumas de una sociedad postdictatorial. Hans Beck, “padre” de los Playmobil, describe la impotencia y la cobardía como una experiencia básica de la infancia, mientras que Meueler, a su vez, advierte que los Playmobil parecieran, desde su principio anatómico, reclamar que algo les sea dado en las manos, preferentemente un arma. Respondiendo de tal forma a la necesidad de invertir y procesar la debilidad infantil, el Playmobil se convierte en un “mundo paralelo” (Meueler 2009). “That’s the thing”, entonces, *made by* Carri con los Playmobil: *Los rubios* monta *settings* que atestiguan la capacidad del juguete de cobrar vida propia, como si se tratara de reemplazar al *Cascanueces*. De hecho, las secuencias de animación poseen un aura fantástica, aunque el *setting* Playmobil fuera ante todo políticamente y socialmente avateresco o protético. ¿Desplaza Carri su procesamiento de lo inaprehen-

22 Cf. la lista de enlaces a las respectivas *fan sites* al final de este artículo, en las cuales se subraya que Playmobil se presta sobre todo para los *settings* de guerras históricas (batallas medievales, romanas y egipcias, etc.).

sible no sólo valiéndose de ayudantes de aprendizaje, sino además de alegorías cosificadas, y se abisma hacia el fetichismo? Las maquetas Playmobil son respuestas sustitucionales a la inquietud que despierta el contacto con lo irrepresentable. Este temor se amalgama con la necesidad de imaginar un capítulo de la historia argentina que se caracterizó por la economía de la exclusión y estigmatización. Los Playmobil aquí son piezas ideales, y dejarán el cosmos de lo inanimado para adentrarse en la animación como protéticas “unidades colectivas” canettianas que recordarán la política de la alteridad bajo la dictadura y el sello del “enemigo interno”. Pues sucede que igualmente el Playmobil, este producto de trascendencia mundial con 2,2 millardos de ejemplares vendidos,²³ no es solamente apto para el travestismo y, con ello, un “efectivo transmisor de identidades” (Meueler 2009), sino también un productor de otredades. Con este recurso Carri siembra su propia duda sobre la gestión de las identidades, tanto en tiempos de represión y clandestinidad como en tiempos “post”, en los cuales la lucha por las diferencias es un nuevo desafío en Latinoamérica. En 1985, Playmobil intentó lanzar un modelo esquimal, que más tarde se tuvo que convertir en Inuit. Apenas sobrevivió.

Para concluir: *Los rubios* entra en el mercado de las producciones culturales sobre la historia argentina inmediata valiéndose de la materia prima de un aparente objeto profano de la infancia (Agamben 1979; 2005).²⁴ para reciclarlo en un *setting* y *resetting* de constelaciones histórico-políticas.

Lo “moderno es arte por la mimesis de lo endurecido y extraño” (Adorno [1970]: 39).²⁵ ¿Da *Los rubios* en el clavo de esta suposición? Valga constatar que lo extraño en el film de Carri radica 1. en lo que

23 Mencionado sea de paso la existencia de una explícita variante argentina del Playmobil, bajo licencia en Antex, empresa que agencia la venta del producto en toda Sudamérica.

24 En su escrito de 1979 Agamben se entrevista con la infancia como categoría filosófica basada en un entrecruce de experiencia, juego e historia. La escritura ensayística de Agamben lleva a que tópicos, como la destrucción de la experiencia, la relación de juego y ritual sean meramente rozados, lo cual hace de la publicación un mismo taller de hipótesis también acerca de la infantilidad humana, la experiencia preverbal, un principio “natural” del ser humano, a considerar para un estudio más detenido sobre la materia.

25 El original dice: “Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete”.

desapareció; 2. en cómo esto invade lo que sobrevivió; 3. en cómo se entabla, desde este lugar de la supervivencia, una “masa para modelar” lo depresentado; 4. en cómo el recurso materialista (y performativo) elegido por la obra es capaz de hacer visible y palpable los escenarios y las prácticas de una época; 5. en cómo esto, más allá de toda concepción dramática y genérica convencional, participa del intento de resguardar al menos algunos “módulos” de la historia de una infancia. Los Playmobil, surgidos de una materia industrial, reproducible, se balancean aquí hacia un lugar de lo sagrado, es decir que migran hacia lo mágico y creíble. Conforme a la naturaleza híbrida o multifacética de *Los rubios* esto significa, en el fondo, que esta obra sí se separa de la canonización estética de la realidad, pero no distingue las categorías de lo materialmente documentable, ni jerarquiza los materiales (sangre, papel fotográfico, plástico), ni diferencia la creencia de la incredulidad, ni lo entero de lo fracturado. No hay formato moral, ni fetichismo que exija tal segregación.

7. Los cabellos de Mnemosina: el color de la memoria, y el *look* retro

Los aspectos mencionados hasta aquí componen el extraordinario tinte de *Los rubios*. Pero, ¿por qué “Los rubios”? ¿De dónde el título? ¿Qué tiene que ver el color de pelo con la memoria? Albertina Carri recurre a testimonios de ex-comilitantes de la pareja Carri/Caruso. Entre estas retransmisiones se halla un testimonio grabado en el ex-vecindario de la familia Carri, el barrio de La Matanza. De él proviene el título. La declaración es dada por una señora peliteñida de azabache, locuaz, que, sin saber por quién es entrevistada, relatará escenas relativas al secuestro de Carri/Caruso (Carri 2003: 5. cap., min. 42:50-45:30). Ante todo, empero, asegura que la familia Carri fue completamente rubia (min. 45:40-44) y no se salvará de identificar este presunto rasgo como *alien*. ¿Qué hace el film con esta aseveración? Nada explícito ni espectacularizante. La afirmación de la vecina no es rebatida, únicamente es puesta al descubierto por la presencia real y física de las hermanas, de las cuales por lo menos dos son morenas. Sin embargo –y sin poder aquí especular sobre el significado de “lo rubio” en el contexto de las dictaduras occidentales y sus implicaciones racistas, lo suficientemente conocidas por lo menos en su caso más “prominente”,

y más allá de que uno de los más tremendos protagonistas de la desaparición argentina, Alfredo Astiz, fue llamado no sólo “Ángel de la Muerte”, sino también “Ángel Rubio” – la mención de los rubios en la obra de Carri tiene ante todo la función de acentuar, o de “colorear” una vez más la fragilidad o pluralidad²⁶ de la memoria, sin juzgarla moralmente. Cada recuerdo subjetivo, así lo demuestra la vecina, es en el fondo un ensayo, seducido por los intereses del presente y siempre en peligro de manipulación como de pérdida de exactitud: sin ser “falsa memoria”, será algo alucinado. Carri, por consecuencia, muestra que Mnemosina, diosa de la memoria, a pesar de su procedencia titánica,²⁷ no puede garantizar nada.



Carri 2003: 6. cap., min. 56:42

min. 1:01:28

min. 1:01:34

Couceyro/Carri en varias secuencias con la peluca rubia © R. Bolte

La alusión al color de pelo de la familia Carri/Caruso desembocará en una “coronación” performativa, cuando Couceyro/Carri se pone una peluca rubia. Con esta mascarada se apropiará de la des/memoria de la vecina; además el acto carnavalesco exhibe la “melena del recuerdo” como una cabellera de plástico de Mnemosina. La escena será reiterada al cierre del film. El equipo entero se pondrá pelucas blondas y realzará una usurpación camuflada de las identidades alienígenas que la vecina recuerda –o de su memoria que destiñó el “colorido” de la

26 Carri (en Moreno 2003) observa al respecto: “El hecho de que la película se llame *Los rubios* es [...] una verdad que yo extraigo de toda una cantidad de posiciones. Hay gente del barrio donde vivíamos que decía que mis padres y nosotras éramos rubios y otros que no” (cf. también el debate sobre esto en Carri 2003, 2. cap., min. 17:06-17:30). Además, Carri/Couceyro observará que el equipo de filmación al aparecer en La Matanza para hacer las entrevistas, es un elemento *alien* como en su tiempo lo fue la familia Carri/Caruso.

27 Mnemosina es hija de Gea y Urano. Su nombre reaparece en versiones mitológicas sobre ríos y fuentes que ayudan, a los que beben de su agua, a poder ejercer el arte de la memoria.

familia de Albertina—. A continuación, Carri, junto a Couceyro y al resto del *staff*, dará un paso lúdico más. Como si se tratara de una banda de música pop, de *look* retro, el grupo rumbea hacia un horizonte himnico, abierto, en el cual la ausencia se vuelve “esperanza” (Carri 2003, *YouTube* 2009: min 0:00-2:42); la obra se declina/eleva con la voz de Charly García cantando el tema “Influencia” (García 2002: n°3).²⁸ Estas escenas acontecen en el terreno campestre en el cual las hermanas Carri crecieron tras la desaparición de sus padres. Sin poder incurrir en la significativa oposición de centro versus periferia del discurso argentino sobre civilización y barbarie y las narrativas de la violencia desde *El matadero* de Echevarría (1838-1840/1871), se ha de señalar que ya secuencias antes, y en este mismo medio ambiente, Carri/Couceyro se adentra en un bosque para dirigir un grito desesperado hacia sus padres, un “por qué la dejaron entre los vivos” (Carri 2003: 7. cap, min. 1:04:35-05:19). Esta escena, de, ahora sí, tonalidad catártica, equivale a un alarido ante la supervivencia –aunque fuera intercalado por una voz teórico-discursiva que califica esta categoría como “caprichosa”–.

La versión más conocida del mito de Mnemosina cuenta que ésta parió a las nueve musas; una versión más antigua habla de que dio luz a tres hijas. Las llamadas Mneiai incorporan en su nombre la pluralización del nombre de su madre. Una de estas hijas, Mneme, como también la madre, le presta el nombre tanto al arte de la memoria (*Mnemonik*) como a la mnemotecnia. Cabe proponer una lectura de las hermanas Carri como Mneiai, y de Albertina como mediadora técnica de este emprendimiento. La película sería entonces el *lieu de mémoire*, material y transmisorio; los Playmobil, los médiums endurecidos de la memoria moderna que integran éste en un plano paralelo; las pelucas, los (re)medios carnalesco-sintéticos pero corporales, si bien no contra el descolorido de la memoria, entonces por lo menos contra la amnesia. Todo esto forma un equipamiento para el “*look* retro”, para la retro-spectiva.

28 “Influencia” es un *cover* de “Influenza”, de Todd Rundgren. Dura 5:30 minutos e integra el disco n° 21 de García, *Influencia*, de 2002. Dice: “Puedo ver y decir./Puedo ver y decir y sentir:/ Algo ha cambiado./ Para mí no es extraño./ Yo no voy a correr./ Yo no voy a correr ni a escapar/ De mi destino./ Yo pienso en peligro./ Si fue hecho para mí/Lo tengo que saber./Pero es muy difícil ver./ Si algo controla mi ser./ [...]”.

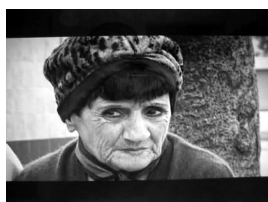


Parte del *staff* con pelucas, en la banda sonora el himno desgarrador de Ch. García

Carri 2003: 8. cap., min. 1:16:45 © R. Bolte

8. “¿Hiciste una casa?” Infantes de la memoria o las nuevas series/familias

Los rubios abre un capítulo más en la nueva historia de la diversificación de la memoria y sus comunidades (Jelin 2002), que podría ser titulado “infantilidad de la memoria”. Efectivamente, la obra de Carri incluye entrevistas de niños del mismo vecindario de la señora que marcó la sentencia sobre “los rubios”. Estos niños son testigos de la conversación, pero también aportarán sus propios comentarios sobre la memoria. Las reflexiones infantiles, aparentemente a-históricas e ingenuas, se destacan de los testimonios a larga distancia de la testigo de época por parecer más ágiles. Y de repente su carencia de *longue durée* inspira más confianza que la memoria desteñida de la señora azabache. Aproximadamente de la edad que tenía Albertina Carri al desaparecer sus padres, los niños ejercen un impacto de identificación sutil sobre la película: representan un nuevo nivel en la escala de las memorias para la cual Carri ya preparó la base con su recurso a la narrativa sintética tejida por el elenco Playmobil.



Carri 2003: 6. cap., min. 1:00:01 min. 1:00:56

La vecina que recuerda a la familia Carri/Caruso como “rubia”



Vecina con chico del barrio



Carri 2003: 4. cap., min: 41:19

Carri filmando a una chica del barrio

© R. Bolte

Con creciente frecuencia, la producción estética de la generación HIJOS aplica la mnemo-táctica de recurrir a “emprendedores de la memoria” infantiles. En su celebrada pieza de teatro *Mi vida después*, estrenada en marzo de 2009, Lola Arias cita al escenario a hijos e hijas de desaparecidos para que cuenten sus vidas. Uno de ellos es acompañado por su hijo, que tiene la edad que tenía el actor cuando desapareció su padre. En una de las escenas más fuertes el niño pone en marcha un magnetofón y se escucha la voz del padre/abuelo desaparecido. Que la memoria sea un campo de combate, se debe entre otras cosas a que representa una zona de alta gravedad no sólo ideológica, sino también moral. Con la creciente labor de las Comisiones de la Verdad desde 1995 y el funcionamiento de la Corte Penal Internacional, se ha intentado definir categorías interculturales que estandaricen la inspección, el castigo y el procesamiento de crímenes estatales. ¿Se han formulado recomendaciones sobre si es válido jugar con/a la memoria o hacer escuchar la voz de los muertos en los teatros? ¿Es válido servirse de kits de refacción, de *standing* internacional, como el Playmobil, para “clonar” y miniaturizar las catástrofes históricas? ¿Para que todos entiendan?

En 1996, el artista polaco Zbigniew Libera provocó un escándalo cuando, con su obra *Lego Concentration Camp*, quiso aludir a la “racionalidad” de los campos de concentración nacionalsocialistas.²⁹ El efecto *shock* que causó esta interpretación del Lego –nacido en 1949 y a su vez una *toy line* racional por antonomasia– se debió a que la obra superó lo que el *pop-art* suele ofrecer en su representación de Holocausto/Shoah (Feinstein 2000). Por otro lado Libera asoció la cuestión sobre lo que es representable y mostrable y lo que no lo es, con el poder de las miniaturas. La representación de Holocausto/Shoah en miniatura, así una conclusión del debate en torno a Libera, implica que la mirada se tiene que acercar más al panorama del horror. ¿Equivale una “micrología” de lo *unheimlich* a su minimización, o a su caricaturización, o es una incitación al voyeurismo? Refaccionar los dispositivos de la aniquilación recurriendo al baúl de los materiales industrio-culturales es, tras los debates sobre la *holocaust industry*, sin

29 La obra se expuso en la Galeria Wang en Oslo; en la Biennale de Venezia de 1997 fue suspendida. Consta de siete paquetes fictivos de un kit de Lego para la construcción de un campo de concentración, inclusive presos y personal de guardia, sala de tortura, crematorio y cámara de gas.

duda una cuestión sensible. Las piezas que salen de la producción serial, empero, poseen un efecto hipnotizante. Teniendo en cuenta que el cine, valioso portador de discursos y visualizaciones para una elaboración de traumas históricos, se vale de materiales como el celuloide (como el Lego se basó en acetato-celuloide), de la puesta en serie de las imágenes y del efecto hipnotizante, el escándalo acerca de Libera pareciera ante todo residir en el atrevimiento de acercarse a las ya prefabricadas “tropas” reclutadas de los cuartos infantiles. Vistas como a través de un microscopio, se agudiza la pregunta de cómo las estrategias y los lugares de persecución y aniquilación de los reales y “adultos” regímenes autoritarios pudieron pasar “desapercibidos”. También en *Los rubios* el resultado de la reproducción en miniatura es que destaque aún más el “gran panorama” de la historia.

El arte de la memoria se ha basado desde siempre en medidas mnemotécnicas que implican artificios y trucos. De tal manera, no es de sorprender que en las manifestaciones estéticas que recuerdan los crímenes cometidos por el terrorismo de estado se recurra también a ello. En su foto-ensayo *Buena Memoria* el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky inserta una serie de fotografías, *shoots* de una grabación fílmica, que muestran dos chicos “jugando a morir” (Brodsky 1997: 78-79)³⁰ —de los cuales uno más tarde será desaparecido—. Brodsky, nacido en 1954, pertenece a otra generación que Carri, pero pareciera precederla en su juego con la memoria de la desaparición. También en la llamada poesía de los noventa, de cuya producción participa la generación HIJOS, el explícito juego mnemotécnico es frecuente. En el poema “Volviendo a la fábrica de nuestros juguetes”, de Cristian de Nápoli, dice: “Tomá este ladrillo, saquémoslo del contexto/de un helicóptero de guerra. [...] Yo empezaría mi biografía con eso,/ siempre es bueno arrancar por materiales desclasificados [...]” (Nápoli 2007: 13-14). Y Roberta Iannamico, nacida como de Nápoli en 1972, en un ciclo titulado “Mamushkas” habla de unas madres post-orgánicas y a la vez totales —“Una mamushka contiene en su vientre la

30 Cf. también la página web mencionada en la bibliografía. Ésta contiene un dispositivo que amalgama los *stills* del libro en una animación y reproduce el original fílmico.

totalidad de las Mamushkas" (Iannamico 2002: 1)—³¹ para exhibirlas en su "desnudez" que, como "la cebolla" (Iannamico 2002: 9), invitará a llorar. Resulta difícil leer el texto sin pensar en las madres de Plaza de Mayo. La poesía de Iannamico, como la de Washinton Cucurto, Marina Mariasch o Cecilia Pavón, cultiva un tono infantil; pero justamente esta presunta inocencia encubre lo tenebroso, o se transmuta en ello. Igualmente Mariana Enríquez o Félix Bruzzzone declinan en su prosa variantes de la desaparición dentro de una gramática grotesca y pop-gótica. Para concluir: el principio de la caja de construcciones, convertida en caja de de y reconstrucciones, une todas estas aproximaciones al horror histórico. La memoria se entiende en este sentido como proceso abierto que incluye puntos de rotura incontrolables. Abjurando o extraviando los paradigmas de las narraciones completas, eficaces y fidedignas, para seguir más bien la senda del trauma con sus dislocaciones y disociaciones, la memoria de *Los rubios* puede ser denominada recicladora, un crisol que admite que en el intento de subvertir los mecanismos del olvido entren intereses de interpretación y apropiación dictados por el presente, y también inversiones relativas al futuro. La des/memoria concierne a la destructibilidad, la perdurabilidad y la renovación. No es de sorprender que esto desemboque en la materialidad de las culturas, incluida la industrial; y menos es de sorprender que la propuesta de Albertina Carri, como la de otros integrantes de su generación, caiga en la cuenta de que la memoria es, por ende, un ejercicio y una materia comerciable. Carri misma subraya que su film "no tiene que ver con la memoria de supermercado" (Carri en Moreno 2003). Cabe aquí centrar la atención final de este artículo en la categoría de lo serial. Tanto como la aniquilación de personas por un estado autoritario es resultado de una calculación ideológica y económica, recurre a la vez a un método serial, fundado en la reproducción retórica de estereotipos declarables como "enemigos internos". En el caso argentino "se fabricó la marca subversivo". *Los rubios* responde al consiguiente y masivo "asesinato en serie" con las figuras seriadas de Playmobil, de las cuales algunas caen. ¿Qué tiene que ver el supermercado con esto? Carri no aclara lo que entiende bajo

31 Por falta de acceso a la publicación de ediciones Vox, de 2002, la referencia corresponde a un manuscrito de la autora. Véase también, junto a una traducción al alemán, en <www.satt.org/latin-log/66.html>.

supermercado; se podrá suponer que alude a lo prefabricado, a la gramática de los surtidos, a la mega-mercantilidad. Pero el supermercado también se basa en el *selfservice* y justamente en la variedad de ofertas. Conjeturando una memoria puesta en venta, Carri desea una memoria incómoda, que muestre su organismo interno y no solamente su etiqueta. Esta concepción es transferible a otro tópico de su film: “Hay en *Los rubios* una especie de violencia teñida de melancolía contra la plenitud insospechada de una institución, la familia [...]” (Amado 2003). Albertina Carri no encuentra concordancia con los sistemas establecidos y reiterados; ni admite que sus hermanas sean un referente asegurador. Mientras que de Nápoli pregunta: “Fabián, no te vayas./ ¿Hiciste una casa?” (Nápoli 2007: 14), parece proponer nuevas selecciones afectivas para habitar la vida. Si las familias son formaciones bio-históricas que lanzan series –mamushkas orgánicas y otras piezas– y que en un colectivo desembocan en lo que son los representantes de un tiempo, a los cuales le sucederán otros, y así sucesivamente, *Los rubios* como publicación bio-histórica altera las viejas series y crea un *reality show* que no tiene mucho que ver con los esquemas burgueses. Encadena a quienes integran el film, pero solo mediante un uniforme postizo: las pelucas.

Bibliografía

- Arias, Lola (2009): *Mi vida después*. Estreno el 27 de marzo en Buenos Aires: Teatro Sarmiento.
- Adorno, Theodor W. ([1970] 2002): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (1979): *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2005): *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- Amado, Ana (2003): “Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios*, de Albertina Carri”. En: *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, 3, agosto (<www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_04/secciones/cinejour/artic_04.pdf>; 11.11.2008).
- (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- anónimo (2005): “Los chicos crecen. El cine sobre la dictadura”. En: *Página/12 online*, 11 de septiembre (<www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2498-2005-09-12.html>; 27.07.2009).

- (2008/2009): “Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS”. En: *Mu, El Periódico de lavaca*. Edición temática: *Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, 2, 21, pp. 2-4.
- Bachmann, Felicitas (2004): *30 Jahre Playmobil*. Königswinter: Heel.
- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Brodsky, Marcelo (1997): *Buena Memoria – Good Memory*. Buenos Aires: La Marca (<www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/default.html>; 27.07. 2009).
- Cancela, Lorena (2005): “Formas de decir ‘yo’”. *Los rubios*, de Albertina Carri”. En: *Otro campo. Críticas*. 16 de agosto (<www.otrocampo.com/festivales/bsas2003/losrubios.html>; 11.11.2008 y <www.editorial-quipu.galeon.com/losrubios.htm>; 27.07. 2009).
- Canetti, Elias ([1960] 2001): *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Feinstein, Stephen C. (2000): “Zbigniew Libera’s Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah”. En: *Other Voices. The (e)Journal of Cultural Criticism*, 2, 1, febrero (<www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.html>; 11.11.2008).
- García, Fernando (2005) “Ezeiza, de la masacre al museo. Entrevista con Fabián Marcaccio”. En: *Clarín* online, 30 de octubre (<www.clarin.com/diario/2005/10/30/sociedad/s-04901.htm>; 11.11.2008).
- Garibotto, Verónica/Gómez, Antonio (2006): “Más allá del ‘formato memoria’: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”. En: *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America*, 3, 2, invierno, pp. 197-126 (<www.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_06/Garibotto-Gomez.pdf>; 11.11.2008).
- Hagopian, Kevin Jack (s.d.): “Sin título [Reseña de *Los rubios*]”. En la página del *New York State Writers Institute, State University of New York* (<www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fnf06n3.html>; 27.07.2009).
- Hennel, Axel (ed.) (2009): *Playmobil Collector 1974-2009*. Dreieich: Fantasia.
- Holert, Tom (2001): “Mikro-Ökonomie der Geschichte. Das Unausstellbare *en miniature*”. En: *Texte zur Kunst*, 41, marzo, pp. 57-68 (<www.textezurkunst.de/41/mikro-oekonomie-der-geschichte/>; 27.07.2009).
- Iannamico, Roberta (2002): *Mamushkas*. Bahía Blanca: Ediciones Vox. También en: Bolte, Rike/Berger, Timo: *Latin.Log. Die wöchentliche Gedichtanthologie aus Lateinamerika* (<www.satt.org/latin-log/66.html>; 27.07.2009).
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kohan, Martín (2004): “La apariencia celebrada”. En: *Punto de vista*, 78, pp. 24-30.
- Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris: Seuil.
- Link, Daniel (2008/2009): “Después de la dictadura. Una hipótesis”. En: *Mu. El Periódico de lavaca*. Edición temática: *Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, verano: p. 10. Además cf. la conferencia en el Simposio “Escribir después de la dictadura”, el 14 de noviembre de 2008 en Berlín.

- Macón, Cecilia (2004): “Los rubios o del trauma como presencia”. En: *Punto de vista*, 80, pp. 44-47.
- Meueler, Christof (2009): “Das Fahrzeug wechseln. Niedlichkeit und Sozialismus. Anmerkungen zu Playmobil”. En: *Junge Welt* online. Suplemento “Kinder”, 30 de mayo (<www.jungewelt.de/beilage/art/2035>; 27.07.2009).
- Molinero, Cecilia (2003): “Los rubios, una bocanada de aire fresco”. En: *Revista Solocortos*, mayo (<www.solocortos.com/RevistaSC.aspx?nroArticulo=58>; (27.07.2009).
- Moreno, María (2003): “Esa rubia debilidad”. En: *Página/12. Radar online*. 19 de octubre (<www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>; 27.07.2009).
- Moreno, María (2008/2009): “La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...”. En: *Mu*. Edición temática: *Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, 2, 21, p. 5.
- Muir, Kate (2008): “The Dark Ages. Reinventing Playmobil for Modern Times”. En: *Times* online, 3 de mayo (<www.women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/the_way_we_live/article3831553.ece>; 27.07.2008).
- Nápoli, Cristian de (2007): *Los animales*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Nouzeilles, Gabriela (2005): “Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri’s *Los Rubios*”. En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14, 3, diciembre, pp. 263-278.
- Sábato, Ernesto ([1984] 2001): “Prólogo”. En: *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP). Buenos Aires: Eudeba, pp. 7-11.
- Scott, Anthony O. (2004): “Personally Political: Fallout From the ‘Dirty War’”. En: *The New York Times* online, 7 de abril. (<www.nytimes.com/2004/04/07/movies/film-review-personally-political-fallout-from-the-dirty-war.html>; 11.11.2009).
- Sontag, Susan (1977): *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sosa, Cecilia (2003): “Ojos bien abiertos. Una recorrida por las películas en que las nuevas generaciones se asoman al trauma de la dictadura militar”. En: *Página/12 digital*, 19 de octubre (<www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/1001-179-2003-10-22.html>; 27.07.2009).
- WHO (World Health Organization) (2009): *International Classification of Diseases (ICD)* (<www.who.int/classifications/icd/en/>; 27.07.2009).
- WIN (2004): “Playmobil. Made in Germany”. En: *Welt* online, 12 de noviembre (<www.welt.de/print-wams/article115407/Playmobil.html>; 27.07.2009).

Filmografía

- Agresti, Alejandro (1996): *Buenos Aires viceversa*. 122 min. Argentina/Holanda.
- Ávila, Benjamín (2004): *Nietos (Identidad y Memoria)*. 75 min. Argentina.
- Benigni, Roberto (1997): *La vita è bella*. 116 min. Italia.
- Birabén, Gastón (2003): *Cautiva*. 113 min. Argentina.

- Bechis, Marco (1999): *Garage Olimpo*. 98 min. Argentina/Italia/Francia.
- (2002): *Figli/Hijos*. 92 min. Argentina/Italia.
- Caetano, Adrián (2006): *Buenos Aires 1977/Crónica de una fuga*. Basado en la novela *Pase libre – La fuga de la Mansión Sere* de Claudio Tamburrini. 105 min. Argentina.
- Céspedes, Marcelo/Guarini, Carmen (2002): *H.I.J.O.S., el alma en dos*. 80 min. Argentina.
- Carri, Albertina (2003): *Los rubios*. Guión en colaboración con Alan Pauls. 89 min. Argentina/Estados Unidos. Trailer en *YouTube* (2007): <www.youtube.com/watch?v=oKmWKfrgzWgmin.1,54> (27.07.2009). Tomas finales en *YouTube* (2009): <www.youtube.com/watch?v=bxwgCfqMQXImin.7,14>; (27.07.2009) (<www.youtube.com/watch?v=4oW_YWOSqKQ&feature=related>; 22.02.2010).
- Ludin, Norbert/Milstein, Pablo (2002): *Sol de noche*. Con textos de Marcelo Birmajer. 72 min. Argentina.
- Meerapfel, Jeanine (1989): *La amiga*. En colaboración con Osvaldo Bayer y Agnieszka Holland. 108 min. Argentina.
- Olivera, Héctor (1986): *La noche de los lápices*. Según un libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez. 105 min. Argentina.
- Pelzmajer, Paola (2006): *Me moria*. 1,01 min. En: *YouTube* (2008): <www.youtube.com/watch?v=OiUIAvuGLEA&feature=related> (29.07.2009).
- Pereira, Miguel (1988): *Verónico Cruz: La deuda interna*. 98 min. Argentina/Gran Bretaña.
- Pérez, Miguel (1986): *La república perdida II*. Con textos de María Elena Walsh. 140 min. Argentina.
- Piñeyro, Marcelo (2002): *Kamchatka*. 103 min. Argentina/España.
- Puenzo, Luis (1985): *La historia oficial*. 110 min. Argentina.
- Rodríguez, Manane (2001): *Los pasos perdidos*. 93 min. Argentina/España.
- Solanas, Fernando (1987): *Sur/Le Sud*. 129 min. Argentina/Francia.
- Solomonoff, Julia (2004): *Hermanas*. 88 min. Argentina/Brasil/España.
- Toro, Guillermo del (2006): *El laberinto del fauno*. 112 min. España/México.
- Torre, Pablo (1998): *La cara del ángel*. 92 min. Argentina.

Enlaces

- EEAF (Equipo de Antropología Forense Argentina): <www.eaaf.org/> (29.07.2009).
- Ex-centro clandestino de detención “Club Atlético”: <www.ensantelmo.com/Historia/Historia/En%20este%20lugar/antorch_despa_comp.htm> (29.07.2009).
- Ex-centro clandestino de detención “El Sheraton”: <www.nuncamas.org/ccd/s/sheraton.htm> (29.07.2009).
- CCD (Lista de ex-Centros Clandestinos de Detención): <www.nuncamas.org/ccd/ccdlist.htm> (29.07.2009).
- Cooperativa Lavaca: <www.lavaca.org/> (29.07.2009).

Parque de la Memoria Buenos Aires: <www.parquedelamemoria.org.ar/home/select.htm> (29.07.2009).

Playmobil: <www.playmobil.de> (29.07.2009).

Playmobil Fan-Site: <www.gardenwargaming.com/> (29.07.2009).

War-Gaming: <www.brickspire.com/2009/05/16/wargaming-with-toys/> (29.07.2009).

Wikipedia/Películas sobre dictadura militares en Latinoamérica: <www.en.wikipedia.org/wiki/Films_depicting_Latin_American_military_dictatorships> (29.07.2009).

Música

García, Charly (2002): *Influencia*. 41 min. Charly García/Emi Music.

Wolfgang Bongers

Arqueología de una escritura pre/post/anti-dictatorial y estrategias intermediales de (anti)memoria en libros de Enrique Lihn

Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.

Roland Barthes

Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria.

Tzvetan Todorov

I

El Arte de la Palabra (1980) de Enrique Lihn (1929-1988) puede leerse como una respuesta, una continuación con otros medios, o un comentario literario de la *Lección inaugural* (1977) de Roland Barthes y su programa de escritura presentado en el *Collège de France*,¹ y a la vez es un texto profundamente latinoamericano y chileno.² Uno de los temas de esta novela –algo atípica en la producción literaria de Lihn y de Chile en esa época, además de ser poco leída y comentada en la crítica chilena e internacional– es la aporía del trabajo intelectual frente al fascismo latente y las estructuras de poder en todo discurso político. Por lo tanto, Lihn es un autor que desde sus textos pone en jaque

1 Es llamativo que Barthes pronuncie su discurso –que ve una de las funciones significativas de la escritura literaria en el “trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua” (Barthes 2003: 123) apuntando a una apertura de todo discurso cerrado y unívoco –en un país de un gobierno democrático y en una institución intelectualmente muy prestigiosa, pero “fuera del poder” en la visión del mismo Barthes, mientras Lihn, aplicando estrategias análogas a las diseñadas por Barthes, vive en un país donde ejerce el poder un régimen militar.

2 Junto a Nicanor Parra, José Donoso, Jorge Edwards, Gonzalo Rojas –autores chilenos cuyos nombres tal vez circulen con más frecuencia en Europa– Enrique Lihn escribe y publica principalmente entre los años 60 y 80 en Chile, años marcados en este país por el ascenso del gobierno marxista-socialista de Salvador Allende en 1970, el golpe militar de 1973, y la dictadura pinochetista a partir de ese momento hasta 1989.

y problematiza las diferenciaciones entre discursos llamados pre-, post- o antidictatoriales en la literatura,³ focalizando en su escritura más bien el *double bind* de estos discursos, su esquizofrenia en la imposición de sus denuncias y reclamos. Con todo, el discurso literario de Lihn podría clasificarse como escritura de resistencia a todo tipo de mecanismos totalitarios que operan en el lenguaje, independientemente del sistema político en que se inserten, no excluyendo, por supuesto, los sistemas democráticos.⁴

Por otro lado, Lihn es un escritor chileno que en los años sesenta lucha por un Chile socialista, pero que luego es muy crítico con la ortodoxia marxista que teme que se instale en el gobierno de Salvador Allende por la influencia que ejerce Fidel Castro desde Cuba, y después del golpe de 1973 vive en el exilio interior. Por esta razón, *El Arte de la Palabra* también es una novela (auto)reflexiva en el contexto chileno, una ficcionalización de las experiencias vividas por Lihn en esa época, reconocibles en muchos de los pasajes de la novela, y apoyadas por los paratextos críticos de Lihn que se publican en revistas, periódicos y libros de la época. En lo que sigue, quisiera proponer una lectura de esta novela y de *El Paseo Ahumada* (1983), un poemario abiertamente antidictatorial, estrechamente vinculado al contexto chileno en ese momento; una lectura que entiende la escritura de Lihn

3 En un contexto histórico, geográfico y epistemológico más amplio, podría decirse absurdamente que esta novela de Lihn es posdictatorial en Portugal y España (donde se publica), antidictatorial en Chile y Argentina (donde prácticamente nadie la lee en esa época, sino mucho después, en tiempos posdictatoriales), pero también en Cuba, si uno quiere aceptar las definiciones comunes del concepto de dictadura autoritaria, y a la vez respetar el contexto de la creación de la novela; y también puede considerarse predictatorial, tanto en un sentido manifiesto si pensamos en varios países africanos, como en un sentido latente en todas partes del mundo, porque el texto señala una amenaza permanente de la imposición de discursos y prácticas autoritarios o totalitarios en todo sistema político. Estas circunstancias muestran la fragilidad de la diferenciación temporal entre pre/anti/post-dictadura, que sin embargo, como veremos en el análisis de *El paseo Ahumada*, no carece de todo sentido.

4 Lo importante aquí es la latencia de las estructuras fascistas y totalitarias en el lenguaje y en todo discurso de poder, como señala Barthes; estructuras que se relacionan con y se manifiestan en estructuras políticas, como ocurrió en varios países del mundo durante el siglo XX, bajo gobiernos dictatoriales o regímenes militares. Por lo tanto, la diferencia que hace Hannah Arendt, entre el totalitarismo (nacional-socialismo y estalinismo) y el autoritarismo (dictaduras), corresponde a un contexto distinto y se inserta en un análisis sociológico y politológico sobre el origen del totalitarismo y el terror como su esencia (cf. Arendt 2006).

como la formación de un discurso crítico y autoreflexivo de memoria literaria, prefigurando la escritura “posdictatorial” en textos de autores chilenos tan diferentes como Diamela Eltit, Germán Marín, Alberto Fuguet o Pedro Lemebel.⁵

Lihn incorpora en varios de sus libros otros formatos y medios, dibujos, fotos, *comics*, *happenings*, registros cinematográficos, y realiza con esta estrategia un trabajo de memoria que no se reduce al medio discursivo de la escritura, sino que abre toda una dimensión intermedial de su ars memoria,⁶ comparable a las propuestas intermediales de Claude Simon o Michel Butor, W. G. Sebald, Peter Handke o Alexander Kluge, Jorge Semprún o Thomas Pynchon.⁷

En *Los abusos de la memoria*, cuya versión original en francés se publica en 1995, en pleno desarrollo de la era tildada de post-histórica, posmoderna, postcolonial y postdictatorial en el caso de varios países latinoamericanos, Todorov se dedica a criticar las prácticas contemporáneas de memoria. Señala que en un pasado en el que “las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad [y] se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad” (Todorov 2000: 12) con la ayuda de un monstruoso aparato de control de la circulación de las informaciones, la lucha antiautoritaria en la política opositora, en el arte y en la literatura consiste en rescatar los retazos de las memorias individuales y colectivas amenazados por la extinción. Todorov, junto a otros críticos

5 En el contexto de la productividad de una “poética del fracaso”, *El Arte de la Palabra* también puede considerarse precursora de las novelas de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2002) (cf. Sánchez/Spiller 2008). Para Idelber Avelar, que opera con el concepto de alegoría en Benjamin y de Man, memoria, duelo y alegoría se interrelacionan en varios autores latinoamericanos del post-boom. En este sentido, la función de la ficción latinoamericana de postdictadura se encontraría en la tarea de realizar el duelo alegórico (cf. Avelar 1999).

6 Un hecho prácticamente ignorado por la crítica hasta la actualidad, y que además dificulta la clasificación de varias de sus publicaciones, que figuran bajo el título de “otras obras” en distintos lugares, p.ej. en el muy útil portal electrónico <memoria-chilena.cl>, donde se encuentran reediciones de libros de poesía y prosa de los años 70 y 80, de poca circulación o difícil de conseguir, de autores como Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Enrique Lihn.

7 En el contexto chileno, *La nueva novela* (1977/1985) de Juan Luis Martínez es un extraordinario ejemplo de una estética intermedial cuyo eje son los efectos de la (des)aparición y el desplazamiento de objetos, palabras y personas (entre ellos Napoleón, Hitler, Tardieu, Pound, Magritte, Deleuze, Morgenstern) a través de una escritura intertextual inabordable. Las operaciones poéticas de Martínez llevaron a Lihn a comentar la obra en varias ocasiones (cf. Lihn 1997a: 177-180, 197-201).

de la cultura posmoderna, opina que en tiempos de las democracias liberales, consumistas y posmodernas, el proceso se ha invertido para llegar, no obstante, al mismo resultado. Asistimos, dice, a una sobreabundancia de información que también aniquila la memoria, hecho que acercaría las sociedades posmodernas a las que vivieron o viven bajo un régimen autoritario respecto de su *modus memorandi*. En sintonía con el epígrafe de Le Goff que abre el libro y enfrentándose al culto a la memoria y al “delirio conmemorativo” (Todorov 2000: 50) de un pasado común, uniforme y homogéneo de las clases medias en las sociedades (pos)modernas, Todorov sostiene que el mecanismo de la memoria entre la supresión o represión y la conservación o recuperación de experiencias y datos del pasado debe responder a la utilización del pasado para el presente, y de la memoria al servicio de la justicia en lecturas ejemplares del pasado como modelo liberador de memoria que se convierte en “principio de acción para el presente” (Todorov 2000: 31); una fórmula optimista, a pesar de todo, que Enrique Lihn no compartiría tan rotundamente.

Andreas Huyssen, otro analista de la cultura y la memoria posmoderna, hace un análisis de la “búsqueda del futuro perdido” que acompaña el cambio del milenio, y señala también la obsesión acerca de la memoria en la actualidad, el “marketing masivo de la nostalgia” y del pasado que vende mejor que el futuro en todos los medios masivos, y el afán historicista de una “musealización del mundo”. Huyssen explica estos fenómenos con el “impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por la creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos” (Huyssen 2002: 24). Huyssen destaca los recuerdos terroríficos de las grandes guerras y los regímenes totalitarios y militares que nos deparó el siglo XX, y habla de la “globalización del discurso del Holocausto” como “*tropos* universal del trauma histórico” (Huyssen 2002: 16-17), de genocidios y catástrofes causadas por la violación de los derechos humanos durante la segunda mitad del siglo XX en cualquier parte del mundo. Por el otro lado apunta a la “necesidad fundamental de las sociedades [pos]modernas de vivir en formas extensas de temporalidad para asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar” (Huyssen 2002: 34). Siguiendo la línea benjaminiana del análisis de los medios masivos del siglo XX, y en oposición al puro rechazo de la industria cultural que realizaría Adorno, Huyssen reivindica dialécticamente una memoria

global, pero vivida, activa, transitoria, humana y social en las prácticas locales y nacionales para garantizar un futuro –y no un pasado– con memoria, en réplica a los mitos del cibercapitalismo y de la globalización que tienden a negar las relaciones espaciotemporales y a eliminar un trabajo de memoria cultural.

Andreas Huyssen y Tzvetan Todorov coinciden en señalar que el fenómeno de la memoria, en el mundo globalizado y desde los años sesenta del siglo pasado en adelante, ha venido a ser cada vez más comercializado y espectacularizado, y que es cada vez más pertinente la distinción entre “pasados utilizables y datos descartables” (Huyssen 2002: 23, cf. acerca de Chile también Brunner 2002). En este contexto, las diferentes estrategias en la escritura de Lihn son doblemente interesantes, porque desconciertan con su doble sentido, sus juegos y sus aberraciones intermediales, en el contexto de la dictadura represiva en Chile, donde rige un enunciado único del orden establecido, un relato unificador y prescrito de la obediencia, de la subordinación, de la memoria y del olvido (Cánovas 1986a; Brunner 1983; Richard 2004). De allí surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo contrarrestar y desescribir los mecanismos discursivos y políticos de la represión y de las estructuras totalitarias desde la literatura? ¿Cuáles son, en el contexto del poder ejercido por un régimen militar, las estrategias literarias para generar formas heterogéneas e intermediales de memoria? “¿Cómo verbalizar un discurso que está prohibido?” (Lihn 1997d: 495).⁸

Lihn estudia arte en la Universidad de Chile, escribe poesía y pro-



sa, dibuja *comics*, monta obras de teatro, realiza *performances* y videos. Entre 1949 y 1988, Lihn publica numerosos libros de poesía, dos colecciones de cuentos, tres novelas y álbumes multimediales, además de sus ensayos y artículos de crítica literaria en revistas nacionales e internacionales. Llama la atención el hecho de que de las tres novelas, ninguna se haya publicado en Chile, sino las dos primeras, *Batman en Chile* (1973) y

8 Lihn sobre el libro de Rodrigo Cánovas (1986b): *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*.

Orquesta de cristal (1976) en Buenos Aires, la última poco antes de que tuviera lugar el golpe militar, y la tercera, *El Arte de la Palabra* (1980), en Barcelona. Durante los años 50 y junto a Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky, Lihn es parte de la generación de renovación intelectual que se opone radicalmente al criollismo y lirismo reinantes en el Chile de esa época. Con ellos y otros artistas, Lihn, en 1952, diseña e instala en la zona peatonal de Santiago *Quebrantahuesos*, un diario mural tipo collage. Es una BROMA surrealista con fuerte carga crítica a los medios de comunicación y las estructuras de poder de la época, una obra que tuvo una gran repercusión en el mundo artístico-cultural. Pero después, su producción más impactante es la poesía. *La pieza oscura* (1963), *Poesía de paso* (1966) y *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) lo ubican pronto entre los más destacados poetas modernos de habla española, vinculados en la crítica a una escritura excéntrica, existencialista y a una estética neobarroca (Severo Sarduy; cf. Foxley 1995). Lihn hace su primer viaje a París en 1965, gana el premio Casa de las Américas en 1966 por *Poesía de paso* y pasa un año en La Habana entre 1967 y 68, en pleno auge del *boom*, y cuando tienen lugar en Cuba varios encuentros de escritores latinoamericanos, especialmente el gran Congreso Cultural en 1967. De vuelta en Chile, Lihn edita la revista literaria-cultural *Cormorán* (1969; 1970) y dirige un taller de poesía en la Universidad Católica de Chile.

II

Junto a un gran número de intelectuales latinoamericanos, Lihn participa durante los años 60 y 70 desde sus textos publicados en varios diarios y revistas en la formación de discursos políticos y estéticos que giran alrededor del compromiso intelectual y sus implicaciones políticas, a saber, la polémica sobre Cuba y especialmente el caso Padilla. Lihn destaca el gran valor cultural que significa la institución de la Casa de las Américas en todos esos años, pero, desilusionado, critica las estructuras autoritarias que se están consolidando en la política de Fidel Castro, con miras preocupadas a lo que sucede en Chile en ese momento clave para la construcción de un nuevo gobierno socialista. Lihn se perfila primero como militante intelectual en el trabajo de la Unidad Popular, pero defiende ante la política procubana de Allende el “carácter pluralista de la sociedad chilena, diseñando el amplio con-

torno a que debe extenderse la creación de una nueva cultura” (Lihn 1997e: 465). Es interesante para el análisis de *El Arte de la Palabra* cómo Lihn observa retrospectivamente, en un texto sobre el caso Padilla, los sucesos durante el Congreso de La Habana, en el que

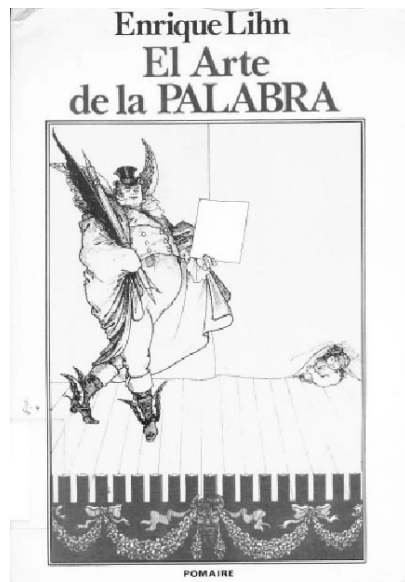
proliferaban artistas e intelectuales transportados, en cantidades apreciables e indiscriminadamente, desde el Boulevard Montparnasse o la isla de San Luis, al hotel Habana Libre. Y fue conmovedor ver cómo estos invitados de inequívoco aspecto burguesoide y liberaloide, alzaban los puños al cierre del Congreso, con un gesto de Patria o Muerte, después de estampar su firma al pie de un documento ultrarrevolucionario (Lihn 1997b: 432).

Esta descripción irónica de una escena del Congreso Cultural de Cuba, y experiencias similares en otros encuentros organizados en Chile durante 1969, son probablemente los disparadores del núcleo narrativo de la novela, en la cual se celebra un curioso Congreso de Escritores en la ficticia República Independiente de Miranda. Junto a los posicionamientos de los intelectuales frente al caso Padilla, en pro o en contra de la revolución cubana, los efectos del *boom* de la literatura latinoamericana de los años 60 en el mercado mundial y, simultáneamente, la recepción de las nuevas teorías literarias que desde Francia empiezan a circular por el mundo y que compiten con los conceptos del realismo mágico y lo real maravilloso, de origen latinoamericano, generan un contexto discursivo complejo: la noción del intelectual comprometido y una literatura comprometida en todas sus variantes, se entremezclan y se superponen con las ideas sobre “la muerte del autor” y la productividad del texto y la lectura como praxis cultural en teorías de cuño estructuralista y postestructuralista. Desde 1972 y hasta su muerte en 1988, Lihn es profesor e investigador de literatura en el Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, uno de los pocos lugares de trabajo académico-crítico en una casa de estudios intervenida por el gobierno militar desde 1973. Es allí donde se dedica, entre otras cosas, a la lectura y a la enseñanza de textos de Foucault, Barthes, Lacan, Derrida. Las teorías del texto, el análisis discursivo y la semiología como nuevos paradigmas de conocimiento son para Lihn una suerte de camino de rescate intelectual, después de haber sido testigo inmediato de los fracasos latinoamericanos de revoluciones políticas y estéticas de la izquierda que terminaron por diferentes

caminos en regímenes autoritarios. Durante los años 70, no obstante, Lihn realizó varios viajes a Europa y EE.UU. como profesor invitado, con becas concedidas por el gobierno de Francia en 1975 y de la Fundación Guggenheim en 1978.

El Arte de la Palabra

Tanto el título como la tapa del libro remiten a la teatralidad como matriz de la escritura del libro. La tapa muestra dos figuras sobre un escenario teatral: en el primer plano un personaje farsesco, caricaturesco, circense, que se pone a anunciar la próxima escena con una hoja en la mano y cuya cara se parece bastante a la de Enrique Lihn, del cual vemos también una foto en la contratapa del libro. En el segundo plano de la tapa hay un niño que levanta el telón para mirar lo que sucede afuera. Como señala Rodrigo Cánovas en su ensayo sobre esta novela (1986b), se trata de una ilustración hecha por Aubrey Beardsley (1872-1898), un dibujante, ilustrador, caricaturista y poeta inglés del fin del siglo XIX, conocido por las ilustraciones en *Salomé* de Oscar Wilde y sus trabajos en las revistas del esteticismo y decadentismo británico *The Yellow Book* (1894-1897) y *The Savoy* (1896). Beardsley es de alguna manera un *alter ego*, una máscara tanto del mismo au-



Un grupo de escritores
enfrenta la insólita realidad
de un país que encuentra
en la involución
una forma de escape.

ISBN: 84 - 786 - 0571 - 8

tor Lihn, que dibuja y escribe caricaturas y edita revistas de literatura y estética, como de Gerardo de Pompier, el personaje central de la novela, hijo del decadentismo pomposo europeo que brilla en los discursos, diarios y cartas insertados en el libro. Pompier aparece en forma constante en la revista *Cormorán* (1969-1970) y en otros textos que publica Lihn. En la novela anterior, *La orquesta de cristal*, es uno de los músicos que tocan instrumentos hechos de cristal, y que nunca llegan a realizar su concierto. Como “autor desconocido” de cartas y como autor falso de un libro titulado “El arte de nadar en el mar y en los ríos, aprendido sin maestro”, atribuido a otro autor inventado a manera borgeana, llamado A. P. Duflot, está presente en muchos de los ensayos de Lihn. En el “book action” *Lihn & Pompier*, de 1978, un álbum mutimedial que se basa en un happening realizado el 28 de diciembre de 1977 (día de los Santos Inocentes) y que Lihn concibe en trabajo conjunto con el reconocido artista visual Eugenio Dittborn mientras escribe *El Arte de la Palabra*, Pompier es visualmente el doble de Lihn, o al contrario: en esta documentación del happening, que se convierte en una curiosa obra de arte con un nuevo estilo y un nuevo lenguaje, el autor pasa a ser su creación, los dos manifiestan y muestran su ser “yosotros”, tanto en el texto como en las fotografías del libro. El *happening* y el álbum, producto genuinamente intermedial donde se cruzan y dialogan varios medios y formas de expresión como pintura, poesía, fotografía, cine, actuación y *performance*, es un importante intertexto de *El Arte de la Palabra*, ya que aquí tiene lugar *in actu* la transformación entre varios sujetos del lenguaje que operan en el discurso de Lihn. Dice el autor en las conversaciones con Pedro Lastra: “Tendría que ver con una cierta descomposición sufrida por el sujeto poético, el cual, incapaz de mantener su unicidad, a través de un proceso de pluralización, se reconoce finalmente como máscara.” La máscara, como “personaje que arranca del lenguaje mismo” (Lastra 1990: 125) y pronuncia discursos aberrantes, es la modalidad narrativa central de la novelística de Lihn.⁹

Por todo lo dicho, la caricatura de la tapa de la novela abre un juego de heteronimias y desplazamientos de sentido que prefigura lo que les espera a los lectores en el interior del libro: “el arte de la palabra”

9 Sobre el álbum y su relevancia para la compleja estética de Lihn cfr. Lange (2006a).

es un arte de la palabra invertida y pervertida por discursos burlescos, serio-cómicos, satírico-teatrales.¹⁰ La novela se compone de retazos textuales: una serie de cartas enviadas entre los personajes que escriben y raramente hablan entre ellos; fragmentos del diario de Gerardo de Pompier; poemas insertados y forzosamente malos; recortes de prensa ficticios; discursos políticos y conmemorativos; entrevistas inventadas; un prólogo-epílogo provisorio; varios capítulos donde habla un narrador-testigo-participante del Congreso de Escritores; y finalmente un extenso, ya por su título absurdo suplemento del colofón que cierra la novela, y en el que habla el “autor” sobre el libro y el contexto de su creación. Estamos, pues, ante una novela sumamente autoreflexiva (o autotextual en la terminología de Genette) y anti-alegórica,¹¹ que pone en escena su propio acto de escritura en varios niveles. También es un texto en el que se nota permanentemente la presencia de intertextos europeos y americanos, tanto a nivel literario-artístico¹² como a nivel teórico-crítico, especialmente en las referencias explícitas y alusiones implícitas al estructuralismo francés: están presentes literalmente Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, y se habla de la teoría del *Nouveau Roman* y del grupo *Tel Quel*. A la novela le acompañan, junto al álbum *Lihn & Pompier*, varios paratextos del autor, en los que explica sus métodos y define sus posturas tanto estéticas como políticas, reunidos junto a muchos ensayos y artículos publicados entre 1950 y 1990 por el compañero de ruta, Germán Marín, en el extenso volumen *El circo en*

10 En una de las entrevistas con Lastra sobre sus novelas, Lihn las ubica en la tradición picaresca (véase Lastra 1990: 114, 120).

11 Lo que significa también un cuestionamiento de lecturas de “duelos alegóricos” en el sentido de Avelar, cuya aplicación se complicaría en el caso de Lihn. Tal vez correspondería más a una “mnemotécnica artificial” que construye la literatura como un “modelo de paradigma para la comprensión cultural” (cf. la introducción en Haverkamp/Lachmann 1991), llevado, eso sí, a su extremo en forma de antimemoria.

12 Cf. acerca de la densa red intertextual y la (in)utilidad de desentrañarla: Francisca Lange (2007): “Sobre *El arte de la palabra* y la paranoia de una modernidad tardía”, inédito. Como señala Lange, varios personajes-escritores invitados al congreso de Miranda, a través de sus nombres alusivos, hábitos exagerados o discursos pronunciados, han sido “identificados” en la crítica como personas reales, pertenecientes al ambiente intelectual chileno y latinoamericano de los años 70. Pero queda claro que aquí se despliega el mismo juego ambiguo de identidades que Lihn aplica a sí mismo, y en el que esa “realidad” forma parte de la máquina discursiva de la cháchara.

llamas (Lihn 1997a). *El Arte de la Palabra* es, finalmente y más allá del libro publicado bajo este título, un amplio proyecto de escritura y de memoria.

Con todo, sería interesante considerar esta novela y sus configuraciones discursivas de los años 70 —dentro de los esquemas del *post-boom*— como una nueva *Rayuela* (Julio Cortázar 1963), liberada de la carga existencialista y del “romanticismo negativo”, que observa el mismo Lihn acerca de la obra de Cortázar en la “base o en la estructura novelística de *Rayuela*, que es la novela que mejor expresa el desarraigo del latinoamericano, la novela del destierro dentro y fuera de Latinoamérica” (Lihn 1997a: 620). *El Arte de la Palabra* necesariamente plantea otras dudas sobre una posible novela latinoamericana y una posible memoria cultural después de los fracasos políticos y estéticos en la región, pero son llamativas las similitudes en la búsqueda de una nueva forma de escritura y un nuevo lenguaje: Cortázar escribe con y contra todo el bagaje metafísico y estético de Occidente (y por partes de Oriente), en un clima parisino marcado por las experiencias existencialistas, patafísicas y surrealistas de un latinoamericano “afrancesado”, las discusiones entre los amigos del Club de la Serpiente sobre el destino del mundo después de la Segunda Guerra Mundial y ante las nuevas guerras y amenazas de destrucción mundial durante la Guerra Fría; Lihn se ubica con la inscripción en una escritura deconstructivista, travestista, autoparódica, más allá de un proyecto “moderno” de literatura, sea cual fuere su estructura. Los dos comparten su predilección por un *alter ego* literario-crítico que aparece en la novela y en paratextos explicativos, en el caso de Cortázar es Morelli, personaje y teórico de la novela “prescindible” que quiere construir un discurso literario absolutamente nuevo; y en el caso de Lihn es Pompier, el anti-Morelli, un personaje farsante-excéntrico-carnavalesco, que no es capaz de ser otra cosa que el vociferador y el ejecutor cínico de la cháchara.¹³

13 En cierto sentido, existen también vasos comunicantes entre la propuesta de una nueva escritura en *El Arte de la Palabra* y la desarrollada por Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980), sobre todo respecto de su actitud frente al lenguaje ficcional mezclado con un lenguaje crítico, y de la fiabilidad o autenticidad de lo narrado, con guiños a las estrategias borgeanas. Además, Hitler es personaje en los dos textos y el nombre funciona claramente como un indicio de una estructura política que las dos novelas denuncian a través de estrategias como la parodia, el

Desde el primer capítulo titulado “A manera de sinopsis. Borrador de un prólogo o de un epílogo provisorio”, el libro se presenta como una colección de fragmentos con una estructura inconclusa. El narrador es participante de un Congreso de Cultura convocado por el Protector-dictador vitalicio de la República Independiente de Miranda –nombre escogido en homenaje al misterioso país latinoamericano cuyo embajador corrupto es vendedor de drogas en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Buñuel– y hace de la misma “inconclusión profunda” del libro, de su carácter provisorio e incoherente, su tema. Enumera, además, los “lugares no escritos de la novela” (AP: 9), de los cuales surgió el presente borrador de este prólogo-epílogo. A pesar de la extrema autoparodia deconstructiva (o parodia autodeconstructiva) que se refleja en los pasajes de este capítulo, los lectores reciben varios datos importantes para entender la “trama” de la novela. Se conoce a don Gerardo de Pompier, en su calidad de presidente del Congreso de Escritores que tiene lugar en Miranda, en el Hotel-castillo Cosmos, antigua residencia de Encanta-Flor, “poeta puro y olvidado” de Miranda, quien

oculta en él, como si lo hiciera en el interior de sí mismo, los originales de *El Arte de la Palabra*, adelantándose a los agentes que han sido comisionados para destruirlos. Poco antes de su muerte –dice el siguiente párrafo– esos papeles rescatados del fuego de los Servicios de Seguridad, como si hubieran viajado por condensación convertidos en una nubecilla, llueven sobre la mesa del editor, o algo así (AP: 10).

Parece que se trata de la historia del libro de Encanta-Flor, un escritor disidente y crítico de su país, que precisamente NO se propone a relatar la novela; se convierte más bien en libro-proyecto, un texto inconcluso, fragmentario, burlesco y satírico, la única forma posible de escritura según Lihn. Poco después, se realiza una burla del tablero de dirección de *Rayuela* que adquiere más fuerza en todo el contexto antes desarrollado:

Los lectores (ahora y en este caso no se trata de bromas) pueden iniciar la lectura de *El Arte de la Palabra* por cualesquiera de sus capítulos o fragmentos de cualquier tipo superiores a la frase; entrar en la materia de este discurso por las miliuna puertas de entrada y/o de salida, pues es nada o casi nada lo que se les puede proponer como regla o lógica de continuidad (AP: 11).

pastiche, la deformación textual y una intertextualidad extrema que lleva a una reescritura historiográfica.

Esta escritura discontinua y autodestructiva toma la palabra para describir sus sentidos y desplazarla a otro lugar que nunca sería el propio sentido de la palabra enunciada.

Hacia el final del primer capítulo se menciona otra historia de otro personaje, Roberto Albornoz, espeleólogo, paleontólogo y gran amigo de Pompier, que tampoco se contará in extenso, según el prologuista. Ese amigo bajará a una cueva para encontrar al Saurio Nuevo, pero

[d]esde el punto de vista del proyecto (de la novela), probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz, ni mucho menos saurios mutantes y progresivos, sino hombres regresivos, obligados por ciertas circunstancias a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda, ese terrón paleozoico (AP: 12).

Es más que obvia la analogía respecto de la situación del exilio interior o del encarcelamiento que sufren los escritores chilenos durante la dictadura y la censura, subrayado por la introducción en este contexto del personaje del Protector-dictador de Miranda, que consiente con el refugio en la cueva para evitar las “prisiones políticas” (AP: 13) existentes en su país. En los últimos párrafos del prólogo-epílogo, y en la voz del prologuista, el texto, una vez más, se cierne sobre sí mismo diciendo que se trata de una novela que

peca de negligencia total en relación a los acontecimientos narrados, ninguno de los cuales parece haber sido conducido hasta alguna de sus posibles consecuencias. Considero, sin embargo, este descuido aparente como un signo que, si no nos introduce en la inconclusión profunda del texto, la traiciona superficialmente. [...] La parálisis del relato proviene de esas aludidas profundidades, que son también el hontanar de su incontinencia latente (AP: 13).

La traición se transforma en método del discurso, en estrategia de sobrevivencia. Todo el texto de esta novela es esto: una traición de la palabra en la palabra vacía (Lacan), que en otro sentido es precisamente el arte de la palabra en tiempos de prohibición de la palabra disidente: “El yo escribiente de esta novela, en una perfecta homología con el mundo que describe, oscila entre el ser y el no ser, se tambalea como un borracho perdido” (AP: 13). La escritura, entonces, se presenta como la resistencia al sentido de la palabra corrompida de la represión, abriendo un espacio textual de la antimemoria. Don Gerardo de Pompier *es* y aplica la palabra traidora

do de Pompier *es* y aplica la palabra traidora y traicionada, y ya desde su nombre es un “meteco” monstruoso.¹⁴

En otros textos, Lihn ofrece variantes de explicaciones sobre lo que significa Pompier para su producción literaria.¹⁵ Aquí va una de ellas:

El nombre y el título de *don* que se le antepone, dan cuenta de una generalidad decimonónica (Gerardo es nombre que abunda en el folletín) y de una prosopopeya vacía. Don es título –sostiene el diccionario– “que ya no se niega a ninguna persona bien portada”. El personaje, en lugar de apellido, ostenta una panoplia de significados que aluden a sus atributos. Como adjetivo, Pompier es palabra francesa, sinónimo de lo banal y enfático, aplicado hasta el día de hoy a toda suerte de estilos retrógados (políticos, filosóficos y artísticos). El lenguaje que don Gerardo y aquél que lo habla y en que es escrito (también cuando habla, ciertamente) es la exposición y, de alguna manera, el análisis, la *deconstrucción* [...] de lo que voy a llamar aquí *la palabra establecida*, respecto de la cual quiero o pretendo hacer una suerte de teratología: estudio, en acto, de ciertas anomalías o monstruosidades del lenguaje. La cháchara –*la palabra vacía* de Lacan– combinada, como ocurre corrientemente, con ‘la afectación de gravedad y pompa’ y con tales o cuales propiedades del llamado *discurso obsesivo*. Palabra desplegada bajo la falsificación del signo del ‘Poder de las palabras’ o de las palabras del poder; estas son algunas modalidades (teratológicas) del lenguaje-Pompier (Lihn 1997a: 573-574).

La cita es solo una pequeña parte de los niveles de significación que puede adquirir la palabra “Pompier” y que el texto citado despliega en varias páginas. Lihn presenta en este y otros paratextos una metodología de análisis del personaje Pompier, y en el mismo artículo comenta varios textos críticos dedicados a la novela poco después de su publicación. Pompier, un don nadie, es, entonces, a la vez símbolo y antisímbolo de la cultura europea-francesa del fin del siglo y de la Belle Époque, tan determinante para la formación del discurso de la intelligentsia burguesa en Chile y desacreditada después de los fracasos en las experiencias



14 El metequismo es un “galicismo mental” que Lihn define en diversos textos y de distintas maneras; aquí una versión que contiene un núcleo que se repite en casi todas las definiciones: “ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios, que parece liberarlo de la opresión del provincianismo cultural” (Lastra 1990: 117).

15 Cf. los textos reunidos en el capítulo “Gerardo de Pompier” (Lihn 1997c).

políticas del país; es a la vez metonimia y metáfora de una “forma de ser” chilena, entre una autenticidad inventada y una identidad cultural perversa entre Europa y Latinoamérica; es heterónimo del autor Lihn con todo el bagaje esquizofrénico que lleva el nombre y a la vez operación deconstructiva en el lenguaje pervertido.

Mientras la cháchara pomposa se pone en escena desenmascarándose y traicionándose en el mismo acto discursivo de Pompier, en el “Discurso nacional del Protector” (AP: 237-257) se celebra irónicamente, y con aplausos intercalados de una masa informe y callada, la palabra establecida, corrompida, mentirosa del dictador que se revela vacía de manera mucho más cruel, porque se *cree* poderosa. Un ejemplo: “Una mano de hierro protege en este país la democracia de los mejores, en nombre del bien común, y todo lo demás es silencio” (AP: 243). Este dictador es la antífuga máxima en la novela, y su discurso es el de Mussolini, Hitler, Franco, Pinochet, Videla, Castro, y tal vez con más trascendencia aún el discurso desfigurado del gran dictador chapliniano en la película homónima de 1940.¹⁶ En la novela hay un escritor invitado al Congreso con el nombre de Otto Federico Hitler, un personaje con bajo perfil hasta el último capítulo, “Metamorfosis de Otto Federico Hitler”, donde el narrador habla del suicidio del “andrógino imperfecto” que “ha coagulado el proceso de su androginización divina en la fase de su transformación en mujer” (AP: 316). Se describe exhaustivamente el destino y la apariencia *post mortem* de Hitler, un travestí comparable al propio texto que lo describe. Poco antes de la expulsión definitiva de los participantes del Congreso por ser éste un acto subversivo y opositor, otro personaje, el escritor Juan Meka, desaparece del hotel Cosmos, es metido preso y asesinado por el régimen militar. Como nos cuenta el narrador, el Congreso se desarrolla en el Cosmos, antigua residencia del poeta disidente Encanta-Flor, “caserón indescritible” (AP: 60), lugar siniestro, cuya planta tiene la forma de la swástica. Es un edificio de múltiples pasillos, torres y espacios donde suceden hechos inauditos en el transcurso de la narración, entre ellos las desapariciones que son explícitamente relacionadas con la política represiva del Protector y justificadas en los

16 La actitud frente a la amenaza fascista-nazi que muestra esta película comparte parcialmente la de la novela de Lihn, aunque ésta tal vez manifieste un cinismo más locuaz y determinante.

discursos del propio dictador y de sus funcionarios. Con estos sucesos a nivel narrativo, la novela denuncia la dictadura o cualquier régimen autoritario y la incapacidad de intervenir desde otro lugar de enunciación.

El espacio distópico de la isla, además del extraño hotel Cosmos, es otro elemento clave de la configuración espacial de la novela. Miranda tiene la ya mencionada afinidad surrealista con el nombre y la existencia apócrifa del país en la película de Buñuel, pero Pedro Lastra rastrea también las filiaciones del espacio imaginario de esta república desde el *Nostromo* (1904) de Conrad, pasando por el *Tirano Banderas* (1926) de Valle-Inclán hasta llegar a *El señor presidente* (1946) de Asturias y *El recurso del método* (1974) de Carpentier (Lastra 1990: 114-115). Lihn, a su vez, señala que para la creación de la novela tuvo en cuenta la Oceanía de Orwell en *1984* (1949), porque es un “espacio en el que se condensan países distintos y sistemas opuestos, lo que Alfred Jarry proponía como el principio patafísico de ‘la unión de los contrarios’”. Como en la Oceanía, también en la utopía negativa de Miranda el “triunfo constante del discurso vacío, de la cháchara torrencial, ha clausurado toda otra forma de hacer uso de la palabra” (Lihn citado en Lastra 1990: 115). La diferencia, sin embargo, reside, según Lihn, en que en *1984* se mantiene la distinción entre palabra vacía y palabra de verdad, mientras en *El Arte de la Palabra* todo es vacío e irrisión. No obstante, como señala Lange en su ensayo sobre la paranoia de la modernidad tardía en Lihn, el simulacro de la República también apunta a la marginalidad fracasada de Latinoamérica, una marginalidad exhibida en los discursos sobre la modernización política-económica y la modernidad literaria que producen una “doble contradicción: no solo el proyecto político de los estados nacionales resulta de una adquisición fallida de un proyecto fallido, el sueño de la razón, sino que su crítica ‘literaria’ se funda en la adquisición de un ideal de belleza apropiado a la velocidad de un rayo” (Lange 2007: s.p.).

En el contexto de la colonización territorial, política y mental, la rivalidad y la guerra entre Miranda y Guanahaní es otro elemento del discurso burlesco. Ese nombre indígena de la primera isla de Las Indias que pisó Colón en 1492, y que hasta hoy día no ha sido identificada geográficamente, en la novela es la tierra firme en el otro lado del río/mar Amauroto –a su vez nombre de ciudad en la *Utopía* de Tho-

mas Morus— que aquí separa Miranda del resto del mundo. Por otro lado, no es de extrañar que Miranda mantenga una relación explícitamente amistosa con el Tercer Reich. Su consejero cultural, el nazi Kurt Kersten, es asesinado, no obstante, durante el partido de fútbol entre Miranda y Guanahaní, donde se desempeña como árbitro.

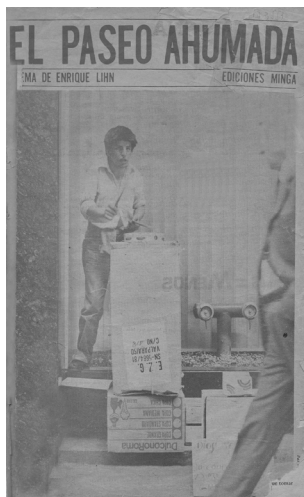
Vinculando lo desarrollado hasta aquí con la forma en la que *El Arte de la Palabra* presenta una estrategia de memoria cultural, es interesante recurrir a lo que el propio Lihn dice sobre su novela como

modelo de memorial, aunque de papeles heterogéneos, un ‘file’, como se diría en Estados Unidos: archivo, registro, carpeta, archivador, protocolo, [...] papeles que quedan como saldo de un cierto congreso cultural celebrado virtualmente, o como su propia frustración, en Miranda, y que se archivan en vez de ser arrojados al canasto o entregados al viento que los disperse (Lastra 1990: 116).

Se trata pues de una memoria de palabras sueltas que exhibe el propio proceso de formación de esa memoria en la escritura; una escritura, por ende, que se desplaza constantemente, atravesando un campo de palabras vacías, desviadas en sus atribuciones y significaciones corrompidas en los regímenes autoritarios y totalitarios que a su vez reclaman contradictoriamente basarse en la historia moderna de la humanidad. Esta memoria opera ciertamente como antimemoria que, en su gesto deconstructivo, alude a otro espacio, al propio mecanismo mnémico que en su forma desaforada, enloquecida y esquizofrénica podría señalar otros lugares de la memoria, heterotopías del propio mecanismo entre olvido y recuerdo.

El Paseo Ahumada

Un lugar distinto de memoria y de resistencia en la escritura de Lihn es el poemario *El Paseo Ahumada* de 1983. Se publicó en Santiago de Chile, en plena dictadura, en formato de cuadernillo, sin paginación y con una foto en la tapa que muestra una escena del paseo peatonal mencionado en el título. Está impreso en papel de diario e imita una publicación periódica; en el interior se encuentran poemas, dibujos y fotos en blanco y negro, y varios títulos imitan y parodian los titulares de los medios masivos: “Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo”, “Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera”, “Se apareció Cristo en el Paseo Ahumada está bueno de jodé”, “Ciegos instrumentales tocan como contratados en el Ahumada.



Lo que puede el Japón”, “Nacionales: el desmemorizador: un aparato de primera necesidad”, “Nada nuevo en el encuentro de Cachagua entre el de Humboldt y los magallánicos”, “Abdica reina de los mendigos –no sabía que eran tantos– declara”. El propio Lihn, hasta que fuera detenido por las autoridades, hizo público los textos con un megáfono mediante una intervención callejera en el mismo Paseo Ahumada, la calle principal en el centro de Santiago y, en tiempos de dictadura, habitado por mendigos que forman parte integral de este “símbolo del programa económico de la Dictadura Militar”, como señala Fran-

cisca Lange (2006b) en sus notas sobre este cuadernillo de poemas. *El Paseo Ahumada* es, entonces, un acto y un texto de resistencia y de memoria en muchos sentidos, y la mendicidad funciona como

eje temático y metafórico del texto: la mendicidad que produce el modelo, la mendicidad mental de quien lo impone y también la mendicidad con que muchos han buscado leerlo (mendicidad entendida en su sentido textual, como el que pide, pero también como la actitud humillante del que se somete a dicho acto) (Lange 2006b: s.p.).

Por un lado, el libro es una contribución original a la poesía urbana y callejera. Recuerda y cita desde su formato de collage el proyecto de *Quebrantahuesos*, el diario mural instalado en la misma zona hacía 30 años, y en un sentido más internacional, cita varios artefactos y happenings del *pop art* de los años 60 y 70, al incorporar distintas tipografías, el juego irónico de un escrito a mano en la contratapa que es igualmente reproducido en serie, la integración de dibujos hechos por Germán Arestizábal, un habitante sobre ruedas del Paseo, y fotos de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, “gente del Paseo Ahumada”. Es un proyecto que reúne varios actores de la calle y se inscribe de esta manera como trabajo colectivo de prácticas de escritura y de memoria en la topografía urbana que de esta manera presenta un contramundo, el “Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia” (Lihn 1983). El epílogo de la contratapa reivindica una nueva apropiación del espacio urbano, a

través de una poesía radicalmente cruel en el sentido de Artaud. La otra razón para publicar en el formato de cuadernillo es más bien una necesidad: las publicaciones periódicas, al contrario de los libros, no pasaban por la censura, y a Lihn le interesaba llegar al mayor número posible de personas en la vía pública.

Pasando al nivel textual, son llamativas las estrategias discursivas que aplica Lihn frente a una censura abrumadora. Hay títulos con referencias explícitas a la situación del país y a la violencia ejercida por el régimen, por ejemplo “Cámara de tortura”, “¿Qué pecado tiene el pueblo para que lo castiguen tanto?”, o “Strip Tease de la recesión”. Los poemas operan con discursos heterogéneos provenientes del habla popular, de citas bíblicas, del hermetismo poético, del estilo directo y dialógico; y utilizan como recursos fundamentales la parodia y la ironía. La dislocación y la dispersión de los versos libres y en su mayoría desarticulados son otras características centrales del discurso poético de Lihn. Como “vertiente poética” de la teoría de la cháchara y la palabra vacía en *El Arte de la Palabra*, Lange inscribe el poemario en la conceptualización de la *poesía situada*, propuesta por el mismo autor en una de sus entrevistas:

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva [...]. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación (Luis Diez citado en Lange 2006b: s.p.).

Para demostrar las estrategias de memoria y de escritura situacionista en este poemario, quisiera entrar en la lectura del primer poema, “Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague”, que funciona como un programa que se despliega en varios poemas reunidos aquí. Desde el título está instalada la referencia a la mendicidad, tema central en muchos de los poemas y representada por El Pingüino, personaje-habitante del escenario del Paseo. Lo vemos en la tapa del cuadernillo, donde también encontramos parte del título del poema, escrito a mano sobre el cartoncito delante del Pingüino en acción y medio tapado por un señor vestido de traje y representante del capital chileno que apoya a la dictadura. El Pingüino se convierte desde varios niveles de comunicación en figura-símbolo del Paseo, pero también en contrafigura irónica del hablante-poeta, quien se dirige a él en varios poemas. Aquí va el texto:

Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague
 Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema
 si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahu-
 mada
 Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pe-
 zuña de palmípedo
 Qué dislocado sentido del humor
 Toca que toca sin son ni ton zapateo
 de un epiléptico en tres de espectacularse
 el graznido de un palo
 Privilegiados él y otros mendigos de verdad a quienes les está permitido
 ir derecho al grano de limosna
 como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico
 Privilegiado el ciego que toca su flauta dulce a la vaciada luz de esta luna
 Privilegiado el sordo del acordeón, artista exclusivo de la Radio-Noche
 y el mudo que lisa y llanamente canta
 —el que quiere celeste que le cueste—
 En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se es-
 tán quemando dulcemente
 Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un tú-
 mulo prefunerario porque de ella es el
reino de la Mendicidad
 Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño
 de los casos omisos
 ¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo
 Caso omiso hacen de ustedes esos robots que se mueven armados hasta
 los dientes
 Con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas (Lihn 1983: s.p.).

El hiperbólico número del primer verso indica la pobreza reinante en Chile en esos momentos, provocada por el capitalismo salvaje adoptado por el régimen pinochetista y enfatizada aquí por el oxímoron irónico de “mendigos subempleados”. El segundo verso ya insinúa una práctica de censura, porque no todos pueden hablar y pedir limosna. El que sí puede hacerlo es El Pingüino que aparece en el tercer verso, un ser excéntrico, dislocado, epiléptico, “privilegiado” por su situación desesperada, fuera de la ley, y “sin ningún mérito artístico”. Luego se enumeran otros privilegiados del Paseo Ahumada que pueden pedir limosna: el ciego, el sordo, el mudo, la Volada, todos habitantes del “reino de la Mendicidad”, enunciado que se desplaza constantemente al centro del poema y del libro. Después viene una explicación aludiendo al texto bíblico: son corderos inofensivos del rebaño de los “casos omisos”, pobres criaturas sin voluntad propia que no les interesan a los “robots armados hasta los dientes/Con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas”. Antes de terminar el poema con estos ver-

sos, el poeta se dirige al mendigo: “¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo”. En esta verbalización de una envidia absurda se expresa de manera más clara la estrategia de la confrontación paradójica en la relación poeta-mendigo. En el epílogo de la contratapa del cuadernillo se prolonga esta equiparación irónica:

el autor de estas páginas escritas con *smog* agradece al Decenio (de la dictadura) la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos (Lihn 1983: s.p.).

El poeta-mendigo –en su irónica confraternización baudelairiana– abre un contraespacio de memoria individual, colectiva y poética que, al igual que la estética de la cháchara de don Gerardo de Pompier en *El Arte de la Palabra*, es una antimemoria que en este caso pone en escena una estrategia intermedial entre la palabra, el dibujo, el manuscrito, la imagen fotográfica, y la acción callejera para desenmascarar y contrariar los espacios del discurso oficial del régimen. El cuadernillo denuncia la grotesca simbiosis de los poderes político-económicos desplegada en el más significativo y emblemático espacio público y social de memoria urbana en el centro de Santiago.

Los dos libros analizados representan dos polos de una escritura autoreflexiva y (auto)deconstructiva: mientras *El Arte de la Palabra* expone y satiriza el lenguaje en su propia configuración fascista y siniestra, y mientras desmonta el discurso político y poético como artificio del poder en la construcción de una República Miranda distópica, ofrece un espacio de palabras desplazadas y autocríticas que abren una textura literaria e intermedial de antimemoria. *El Paseo Ahumada* se dedica a la resistencia puntual, concreto y visible frente al “aniversario” de una situación insostenible en Chile, con todos los medios disponibles, y con un carácter conmemorativo, transgresor.¹⁷ El proyecto de escritura pre/post/anti/dictatorial de Lihn reúne incó-

17 En el contexto de la memoria literaria como memoria cultural es interesante el proyecto de reedición de poesía de los años 70 y 80, llevado a cabo por Ediciones Diego Portales. El nuevo *Paseo Ahumada* de 2003 es otro que el original de 1983, con una tapa que muestra una foto del poeta, con los textos ordenados y coherentes sobre un papel blanco y caro, sin dibujos y con fotos, de las que solo unas pocas son originales. La colección responde al deseo de rescate de un patrimonio literario importante, y a la vez anula la actitud y la estética inconclusas de la primera edición que tuvo un tiraje muy breve. Cf. Lange 2006b.

modamente política y memoria, literatura e historia, y no deja margen para los cantos generales de todas las épocas:

No hacemos nada, no decimos nada
 ¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu
 Y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
 Siendo que ella se nos está quemando en las manos?
 (“Canto general”, en Lihn 1983: s.p.)¹⁸

Bibliografía

- Arendt, Hannah ([1953] 2006): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Avelar, Idelber (1999): *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham/London: Duke University Press.
- Barthes, Roland (2003): *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F.: Itaca.
- Brunner, José Joaquín (1983): “La cultura política del autoritarismo”. En: *Chile 1973-198?* Santiago: Flacso, pp. 211-228. (<www.cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1983/libro/000035.pdf>).
- (2002): *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Cánovas, Rodrigo (1986a): *Texto y censura: las novelas de Enrique Lihn*. Santiago: CENECA.
- (1986b): *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Ainavillo.
- Foxley, Carmen (1995): *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria.
- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (eds.) (1991): *Gedächtniskunst, Raum – Bild – Schrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Huyssen, Andreas (2002): “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”. En: Huyssen, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, pp. 13-40.
- Lange, Francisca (2006a): *Teoría estética y crítica en dos textos de Enrique Lihn: Lihn & Pompier y El Paseo Ahumada*. Tesis. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- (2006b): “Algunas notas sobre *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn”. En: <www.lettras.s5.com/el221006.htm> (30.05.2009).

18 Neruda es el anti-poeta para Lihn en muchos sentidos, en este poema explícitamente.

- (2007): *Sobre “El arte de la palabra” y la paranoia de una modernidad tardía*. inédito.
- Lastra, Pedro (1990): *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier.
- Lihn, Enrique (1978): *Lihn & Pompier*. Santiago de Chile: Ediciones del Departamento de Estudios humanísticos.
- (1980): *El Arte de la Palabra*. Barcelona: Pomaire.
- (1983): *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Miga.
- (1997a): *El circo en llamas*. Ed. de Germán Marín. Santiago: Lom.
- (1997b): “El caso Padilla”. En: Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. Ed. de Germán Marín. Santiago de Chile: Lom, pp. 432-435.
- (1997c): “Gerardo de Pompier”. En: Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. Ed. de Germán Marín. Santiago de Chile: Lom, pp. 541-600.
- (1997d): “Literatura y dictadura”. En: Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. Ed. de Germán Marín. Santiago de Chile: Lom, p. 495.
- (1997e): “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”. En: Lihn, Enrique: *El circo en llamas*. Ed. de Germán Marín. Santiago de Chile: Lom, p. 465.
- Richard, Nelly (1986): *Margins and institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art & Text.
- (ed.) (2004): *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- Sánchez, Yvette/Spiller, Roland (eds.) (2008): *La poética del fracaso*. Tübingen: Narr.
- Spiller, Roland/Heydenreich, Titus/Hoefler, Walter/Vergara Alarcón, Sergio (eds.) (2004): *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Todorov, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

Alfonso de Toro

Literatura ‘glocal’.

‘¿Literatura postdictadura?’ Las ‘historias menores’ o la memoria como ‘Gran historia’.

Cuando éramos inmortales de Arturo Fontaine en el contexto de la novela chilena contemporánea actual

1. Introducción

En el centro de interés del presente ensayo se encuentra la novela *Cuando éramos inmortales* de Arturo Fontaine, que es una de las expresiones más representativas de la novelística actual, particularmente dentro de un determinado contexto de novelas chilenas.

Por ello comenzamos por indagar cuáles son las estrategias y características narrativas de un grupo de novelas chilenas, que se ubica en la década de los noventa y del dos mil, al cual se le ha venido etiquetando, entre otras muchas formas, como novela de ‘postdictadura’. Este término, como lo son generalmente los términos de ciertas épocas, representa –más que cualquier otro tipo de clasificación–, un problema ya que los temas no se dejan siempre ubicar en una cronología determinada y los autores y sus textos son muy diferentes entre sí. Por ello desistimos de hablar de “literatura postdictadura” que sugiere una especie de programa ideológico o de características casi genéricas, lo cual no es el caso. En vista de la gran diversidad de expresiones literarias en Chile, y que las obras elegidas representan una parte mínima dentro de un corpus amplísimo, me parece más adecuado partir del análisis de las estrategias narrativas de los textos, que al fin acuñan y dan forma al objeto tratado, en vez de imponerles una etiqueta.

Más allá de Fontaine, los temas y personajes de los autores elegidos representan sistemas en debate, en competencia, en conflicto y, por ello, un preciso y claro diagnóstico de la sociedad chilena que se va perfilando antes y durante el golpe militar y después de 1989. Además articulan –en campos tabúes o limitados en el discurso público y oficialista– un conocimiento fundamental para comprender la socie-

dad chilena actual sin dejar de ser en primer lugar literatura que configura nuevos lugares o topografías heterotópicas subversivas tanto en la constitución de un nuevo concepto de historia, de política como en la introducción de estrategias de género, en el trato de zonas tabú encubiertas por normas, represión, religión, conservadurismo y dictadura.

Los discursos novelísticos hacen una operación sutil de la sociedad chilena con una gran vehemencia, con un deseo infinito de narrar. Y son los personajes-migrantes entre las culturas o entre los sistemas normativos o entre los mundos de la ley y de la tortura y de la perversión los que emplean la memoria como principio de ruptura, de liberación y catarsis para fundar otros territorios e identidades.

Estas novelas crean además nuevos territorios y estrategias narrativas y muchas de ellas se caracterizan por una alta literariedad donde se confunden los límites entre realidad y ficción, produciendo una realidad autónoma y meramente literaria que interviene en la realidad de la conciencia de toda una comunidad. Precisamente estas novelas realizan todo un fino trabajo de memoria histórica, social-política y cultural sin caer en el maniqueísmo o en el patetismo y algunas de ellas se podrían ubicar en el *main stream* de la cultura de la memoria, como si antes de éste la historia y la literatura no hubiesen estado todo el tiempo sino tematizando el pasado y con ello la memoria y aquellas épocas, episodios o situaciones olvidadas u ocultadas por una u otra razón.

El corpus que subyace a una descripción de algunas características fundamentales son las novelas de Andrea Maturana, *El daño* (1997); de Arturo Fontaine, *Cuando éramos inmortales* (1998); de Carla Guelfenbein, *El revés del alma* (2002) y *La mujer de mi vida* (2005); de Pablo Simonetti, *Madre que estás en los cielos* (2004); de Gonzalo Contreras, *La Ley natural* (2004) y también de Carlos Franz, *El desierto* (2005). El corpus es reducido, por lo cual no queremos derivar ningún tipo de clasificaciones generales, sino destacar algunos trazos determinantes y altamente representativos.

Esta literatura la podemos ubicar dentro de un tipo de narrativa a la que se le ha denominado “joven narrativa chilena”, pero que podríamos más bien calificar como narrativa de una ‘intimidad reflexiva’ que se caracteriza por un lenguaje medido, austero, preciso, radical como un bisturí, por una estrategia de lo no dicho, del desplazamiento,

de la postergación infinita, de lo por decir y nunca formulado, como narrativas maestras de la alusión.

El discurso narrativo está marcado por la percepción a través de los sentidos visuales, auditivos, olfatorios, gustativos y táctiles. Son novelas de una escritura infinita, del placer de narrar sin fin, de narrar la imposibilidad de contar y describir ciertos momentos tanto de la historia personal como de la historia colectiva. Se trata de una diversidad de micro-historias donde se inscribe permanentemente la Gran historia. Son historias del deseo, del cuerpo, de la sexualidad, del poder, de la tortura, de los tabúes. A pesar de tratarse de historias minúsculas, cotidianas, trascienden su privacidad e individualidad y se descubren como partes de la verdadera historia que la Gran historia ha excluido, pero que a su vez son las que construyen la Gran historia. Son historias locales inscritas en historias translocales, o al revés, son historias translocales inscritas en historias locales. Además, la malla narrativa es intertextual, transtextual y transcultural. Por ello elegimos la designación de *Novelas 'glocales'* como una posibilidad de denominación.

Las novelas no son ni acusadoras, ni militantes, ni políticamente comprometidas con alguna ideología, pero sí son altamente políticas en su intención y estructuración. Si hay un mensaje, es lapidario con el destino: a éste no escapa nadie. Ni el estado ni los individuos pueden engañarse con un silencio mortuorio y una hipocresía lacerante, ya que las cicatrices, las profundas huellas de la memoria son indelebles y en un momento, el menos pensado, algo o alguien será el motivo de urgentes preguntas que reclaman respuestas. Laura, por ejemplo, presionada por las inevitables preguntas de su hija Claudia: "¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?", obtiene en *El desierto* (2005) de Carlos Franz su catarsis, como resultado de su coraje, para después de veinte años de haber evitado el pasado, darle un futuro a su hija y a sí misma; o como en el caso de Elisa en *El daño* (1997) de Andrea Maturana, quien trata de recordar y de hablar del abuso sexual por su padre, para superar la infamia y liberarse; o el caso de Daniela y su madre Cata en *El revés del alma* (2002) de Carla Guelfenbein, ambas son víctimas de imposiciones sociales que las induce a vivir vidas falsas que se manifiestan en el caso de Daniela en una bulimia crónica que casi le cuesta la vida, o el caso de Cata que debe someterse a una psicoterapia. Theo, Anto-

nio y Clara en *La mujer de mi vida* (2005) de Carla Guelfenbein se encuentran en un callejón sin salida entre amor, deslealtad, lealtad y falsas lealtades o están imbuidos en vidas fictivas, como es el caso de Antonio, quien a su regreso a Chile se construye una biografía completamente inventada. Similar es el caso de los hermanos Francisco y Pascual Beltrán –en *La Ley natural* (2004) de Gonzalo Contreras–, que han vivido falsas utopías, modelos familiares y sociales autoritarios y caducos, con imágenes proyectadas de un clan familiar; o el caso de Julia –en *Madre que estás en los cielos* (2004) de Pablo Simonetti–, quien en un diario de vida hace pasar decenios de años de historia privada, social y política; o el caso de Emilio, en *Cuando éramos inmortales* (1998) de Arturo Fontaine, que despierta de un mundo arcaico de su padre, Alberto, y es arrastrado al mundo moderno y revuelto de Magdalena, su madre, donde la fórmula no es “la búsqueda del tiempo perdido”, sino la ‘búsqueda del porvenir’.

Antes de entrar a describir las cartografías de género, las psicológicas, sociales, históricas y políticas de al menos una de estas novelas, quisiéramos mencionar una serie de características tanto en el nivel del discurso como en el nivel de la historia:

Nivel del discurso:

1. Las novelas o son escritas en primera persona en su totalidad o hay capítulos en primera persona, así en: *El desierto*, *La mujer de mi vida*, *El revés del alma*, *El daño*, *Madre que estás en los cielos*, *Cuando éramos inmortales*.
2. En ellas predominan el diálogo y la voz directa o abunda el diálogo en forma alternativa con otras formas narrativas, así en: *El desierto*, *La mujer de mi vida*, *El revés del alma*, *El daño*, *Madre que estás en los cielos*, *Cuando éramos inmortales*, *La Ley natural*.
3. Aún cuando en algunas novelas predomine la narración en tercera persona, el narrador se esconde detrás de un personaje como es el caso en *Cuando éramos inmortales*, en la que la narración se desarrolla desde la perspectiva íntima y desde la subjetividad de un niño (Emilio).
4. En varias novelas recurren los personajes a medios metanarrativos de comunicación. Así, en *El desierto* tenemos una carta que ocupa la mitad de la novela alternándose con un discurso casi onírico de

un narrador en tercera persona; en *La mujer de mi vida* la narración de Antonio procede de una novela que él ha escrito sobre los sucesos en Inglaterra y Clara escribe un diario que incluye su vida en Inglaterra y su vuelta a Chile, notas de su diario que luego pasan a formar parte de la novela; así también en *Madre que estás en los cielos*: Julia, la matriarca de la familia, esposa de Alberto y madre de cuatro hijos, escribe en el umbral de su muerte un testimonio sobre cincuenta años de una familia migrante italiana y una época histórica importante de Chile que además está conectada con la Segunda Guerra Mundial.

5. Tenemos una activa intertextualidad: en particular en *El daño*, en *Cuando éramos inmortales* y en *El desierto*. El primer texto se compone de diversas referencias literarias y mediales tales como la *Odissea* con respecto al viaje o como *La dama de las camelias* en relación con Gabriela, uno de los personajes principales: "Para Gabriela, el ideal femenino ha estado siempre peligrosamente cercano a *La dama de las camelias*: La mujer que sufre, que está enferma" [...] (Maturana 1997: 34). Otras referencias son *Ana Karenina* y *Crimen y castigo*: "También me leía, a veces –digo, como buscando consolarla. Cosas difíciles. *Ana Karenina*, *Crimen y castigo* y la serie de cómics Superman y Batman" (Maturana 1997: 207).¹
6. Además tenemos referencias musicales, por ejemplo, la Novena Sinfonía de Beethoven: "En el funeral se tocaría la Novena Sinfonía de Beethoven, que era la preferida del muerto" (Maturana 1997: 35) o las canciones de Pat Metheny:² "Me acuerdo hasta de la canción que escuchábamos. Andábamos con un cassette. [...] Era ésa de Pat Metheny [...]. Desde ese día, no he podido volver a escucharla" (Maturana 1997: 37).
7. También se acude a referencias filmicas: "Seguramente había visto *Thelma y Louise* en video" (Maturana 1997: 54);³ "Me des-

1 Las referencias son a las novelas de Tolstoi (1877/1878) y de Dostoievsky (1866).

2 El guitarrista Patrick Bruce Metheny, nacido el 12 de agosto de 1954 en Lee's Summit/Kansas City, Missouri, fundador del grupo *Pat Metheny Group*. Su música se distingue por una diversidad de estilos y por su carácter experimental.

3 *Thelma & Louise* (1991) es un *Roadmovie* con motivos de películas de suspense. El guión fue escrito por Callie Khouri y los roles principales los ocuparon Susan

cribió una escena de sexo en una película. Creo que era *Betty Blue* [...] que estaba a punto de acostarse con un completo desconocido” (Maturana 1997: 63).⁴ Otra película mencionada es *El exorcista*: “Mi cabeza se ha vuelto como la del protagonista de una de esas películas de terror en que un demonio o un espíritu se posesiona de sus actos. Como pasaba en *El exorcista*” (Maturana 1997: 200).⁵

8. La novela de Fontaine es rica en intertextos. La obra de Proust ocupa un lugar central en relación con la memoria, con la “tragedia de dormirse”, o en la relación casi incestuosa con la madre, con los estados oníricos y mediales. También la obra de Joyce con sus *streams of consciousness* está muy presente. Con respecto a Proust tenemos citas textuales:

Ahora es de noche. Aprisiono la mano de mi madre, la pongo sobre mi almohada y recuesto en ella mi cara (Fontaine 1998: 50).

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance (Proust: *Du côté de chez Swann*, 1954: 14).

No te vayas todavía, mamá. Quiero estar contigo otro ratito. Esto obra prodigios. Derrota, a veces, incluso al padre que desde el primer piso la llama con cierta impaciencia, alegando que la comida está lista y Graciela sólo aguarda su señal para servirla (Fontaine 1998: 50-51).

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. [...] Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire “embrasse-moi une fois encore”, mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes ... (Proust 1954: 25-26).

Sarandon y Geena Davis. La película trata de dos amigas que tienen problemas con sus vidas.

- 4 *Betty Blue – 37°2 le matin* (1986) es un filme de Jean-Jacques Beineix (nacido el 1946 in Paris) basado en la novela con el título *37°2 le matin* de Philippe Djian (1985). Trata de una relación amorosa destructora que lleva a la protagonista a mutilarse cayendo en coma. Philippe Djian (nacido el 3 de junio de 1949 en París) es escritor y periodista de origen armenio. Su libro fue celebrado por la crítica internacional.
- 5 *The Exorcist* (1973) es un filme de William Friedkin (nacido en 1935 en Chicago) basado en la novela del mismo nombre de William Peter Blatty de 1971 (nacido en 1928 en Nueva York).

Hay también una referencia directa de tipo temático y estructural con *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “Retrato del artista adolescente, y, por supuesto, aunque no se dé cuenta, el castigo de Stephen da forma de antemano a su experiencia” (Fontaine 1998: 259), enunciado que se encuentra en directa relación con el siguiente pasaje de la novela de James Joyce:

Then he went away from the door and Wells came over to Stephen and said:
 –Tell us, Dedalus, do you kiss your mother before you go to bed?
 Stephen answered:
 –I do.
 Wells turned to the other fellows and said:
 –O, I say, here’s a fellow says he kisses his mother every night before he goes to bed.
 The other fellows stopped their game and turned round, laughing.
 Stephen blushed under their eyes and said:
 –I do not.
 Wells said:
 –O, I say, here’s a fellow says he doesn’t kiss his mother before he goes to bed.
 They all laughed again. Stephen tried to laugh with them. He felt his whole body hot and confused in a moment. What was the right answer to the question? (Joyce 1992: 10-11).

La historia de una familia y la historia de un país están estrechamente relacionadas y la base es una memoria que tiene como mediadores los sentidos mencionados más arriba que constituyen el mundo de Emilio.

En *El desierto* de Carlos Franz constatamos referencias a la tragedia y la mitología griega, a las *moirai*, las ‘destinadoras’: Klotho, Lachesis, Atropos o también las llamadas *fatae*, diosas del destino. En la mitología latina son las *parcae*, las ‘parturientas’: Nona, Decima o Decuma y Morta; en la mitología germana corresponden éstas a las *nornen*. Las *moiras* de Pampa Hundida tendrán un rol fundamental en la novela y en el destino de Laura. Así también lo tendrá la tragedia: mientras que *Oedipus Rex* de Sófocles marca la parte del Eros y del Tánatos, la ‘hamartía’, *Ifigenia en Aulida* de Eurípides determina el desenlace al fin feliz. Así también es clarísima la presencia de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo con ese viaje al infierno llamado Comala (aquí Pampa Hundida) y con esas voces que vienen de todas partes. Laura es una peregrina que viene como los otros peregrinos:

[...] a pedir y celebrar, a rogar y bailar [...] a escuchar en la voz de la multitud [...] la voz de alguien más allá [...] no la voz de las certezas, sino la de una pasión (Franz 2005: 14-15).

[...] el descenso a la otra cara del mundo, al revés de las certezas. (Franz 2005: 15).

Lo apolíneo y lo dionisiaco, tema central de la novela, se entrecruzan y están en directa relación con *El Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche:

[...] a la intuición de una pasión que remachaban esos bombos y tambores pegajosos, acoplando su insomne cavilar al ritmo de cadencias infinitamente más antiguas que cualquier teoría.

[...]

Sino que había cambiado la aparente armonía de su cátedra de filosofía por el torbellino polifónico de la fiesta donde había aceptado juzgar lo incomprensible. De la filosofía a la fiesta (Franz 2005: 15).

Nivel de la historia:

1. Característico de todas estas novelas es que un personaje llega del extranjero y produce todo un remesón sísmico en un módulo social. La persona puede ser extraña a la familia, por ejemplo, Bárbara o Muriel en la *Ley natural*, o amigos de la misma, como Theo en *La mujer de mi vida*. El personaje puede ser también oriundo de Chile que vuelve después de muchos años al país, por ejemplo Ana Bulnes en *El revés del alma* o Pascual Beltrán en *La Ley natural*.
2. Son personajes que producen una extrañeza tal que desarman el sistema de normas existentes.
3. En algunas novelas los personajes, en parte, no vienen de afuera del país y sin embargo sí producen una perturbación y erosión que desenvuelven otro tipo de vidas contra la norma, donde la felicidad privada es más importante que el éxito profesional y social, como es el caso de Ricardo que se vuelve amante de Olga, casada con Salvador, en *Cuando éramos inmortales* o el caso de Ramiro, el novio de María Teresa en *Madre que estás en los cielos*.
4. Los textos tienen como objeto historias familiares (*Cuando éramos inmortales*, *Madre que estás en los cielos*, *La Ley natural*, en parte *Al revés del alma*) o individuales (*El desierto*, *El daño*, *La mujer de mi vida*, *Al revés del alma*).

5. Estas historias particulares se encuentran intercaladas o relacionadas con la Gran historia. Así, en *Madre que estás en los cielos* hay todo un tratamiento de la historia de la inmigración italiana en Chile y de los conflictos que provocó el estar a favor o en contra de Mussolini; o en *Cuando éramos inmortales* la clausura de una época feudal y el advenimiento de las turbulencias políticas en Chile que llevarán al país al gobierno de Allende y luego a la dictadura de Pinochet.
6. Otro aspecto central son los temas tabúes: la homosexualidad de Andrés en *Madre que estás en los cielos*, el lesbianismo latente y el incesto en *El daño*, la pedofilia y la bulimia en *Al revés del alma*, la sexualidad compartida en *La mujer de mi vida*.
7. Finalmente la descentración del espacio. En la mayoría de los textos aquí analizados las acciones ocurren tanto en Chile (y allí en diversas ciudades y regiones) como en el extranjero. En *El desierto* los acontecimientos tienen lugar en Berlín y Pampa Hundiada; en *Al revés del alma* en Santiago/Valparaíso y en Inglaterra; en *La mujer de mi vida* en Inglaterra y en el sur de Chile y en Santiago; en *La Ley natural* en Santiago, en Holanda y en África. Pero también en *El daño* hay un desplazamiento de la ciudad (sin nombre) al desierto y en *Cuando éramos inmortales* del campo a la ciudad. En *El daño*, Maturana no le da nombres a los lugares, éstos son anónimos; Franz (2005) por su parte inventa Pampa Hundiada y Fontaine crea Panguinilahue.

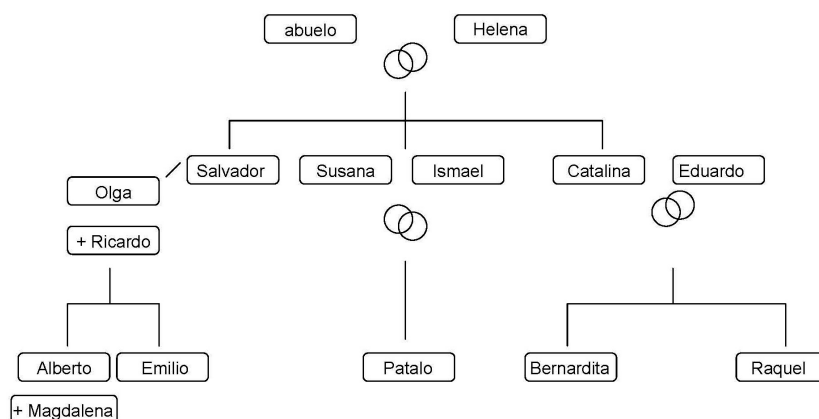
2. La novela 'glocal' y de la memoria: Cuando éramos inmortales

"Patrona, créame, no tenemos nada en contra suya. No es cuestión personal." Ella quería observar la cara del hombre que en ese instante dividía su vida en un antes y un después.

Entonces escupió. El otro no atinó ni a limpiarse. Miraba con espanto animal, desconociéndola, desconociéndose, tan extraviado como ella esa noche en la que comenzaba para ambos el desconcierto. ¿Era su patrona todavía? ¿Seguía siendo mi abuela todavía? También para él, a partir de ese salivazo, habría un antes y un después breve (Fontaine 1998: 25).

De alguna manera ella va creando en él, sin quererlo, la sensación de que su historia tiene dos partes: antes y después de él, antes y después de nosotros. Y esa segunda parte es absolutamente feliz, absolutamente dolorosa (Fontaine 1998: 59).

La historia en *Cuando éramos inmortales* se desenvuelve en una tríada accional centrada en la figura de Emilio-personaje-narrador y en diversos niveles. Por una parte tenemos la historia particular de Emilio, la historia de su familia y la historia sociopolítica de Chile; por otra, una acción que se desplaza entre el mundo de la narración de Emilio a Santiago y al latifundio de Panguinilahue. Así tenemos una constelación de personajes tripartita: el mencionado Emilio-narrador, su familia (su padre Salvador, su madre, Olga (su compañero Ricardo), sus hermanos Alberto y Magdalena) y el colegio y su abuela Helena y otros personajes de su familia.⁶



La narración alterna entre un narrador en tercera persona y la narración de Emilio en primera persona. El mundo de Emilio está configurado por una serie de elementos cotidianos que recuperan para el lector un mundo perdido, arcaico, patriarcal, jerárquico y de una aparente gran coherencia social. “El día comenzaba con el olor del fósforo” (Fontaine 1998: 44), con el mundo olfatorio, que su padre usaba para encender el “califont” dice Emilio. “Fósforo” y “califont” construyen un mundo de una unidad inseparable que marcan ese mundo arcaico, determinan una identidad cultural y social e identifican al padre en un ritual cotidiano, de igual forma funcionan el olor de su bata de baño y de su toalla, el contraste entre el olor de la piel de su padre y la de su

6 El esquema lo cito de mi seminario dictado el semestre de invierno 2006/2007 con el título “La movida chilena”.

madre, el perfume de la madre (Fontaine 1998: 51). Así también el ritual del desayuno en la cama, por ejemplo, diseña el mundo del gusto y del sabor: las galletas de "soda", el "pan tostado" en un tostador de lata, la "mantequilla derretida", el "dulce de membrillo" (Fontaine 1998: 47), el dulce de mora (Fontaine 1998: 25) o el "merengue". También tenemos objetos relacionados con espacios determinados, tales como "el timbre que cuelga de la cabecera de la cama" (Fontaine 1998: 48), las orejas de paila (Fontaine 1998: 61), el yodo, el botiquín, el costurero (Fontaine 1998: 66), la bañera, la tapilla (Fontaine 1998: 91), la plastilina (Fontaine 1998: 105), el lápiz *Bic* (Fontaine 1998: 105), un disco de 45 (Fontaine 1998: 122). Hay además todo un mundo táctil relacionado con la madre, una relación tendencialmente pseudo-incestuosa que se articula, por ejemplo, en la ceremonia de ir a dormirse:

Ahora es de noche. Aprisiono la mano de mi madre, la pongo sobre mi almohada y recuesto en ella mi cara. Ese contacto de mi cara y su mano borra todos los fantasmas del día y de los sueños. Lo transportan a un Paraíso sólo comparable al que, años después, le darán algunos momentos de oración y, todavía más tarde, contemplar el rostro de una mujer —una mujer con nombre y apellido— sobre su almohada. La sensación del dorso de su mano hundiéndose un poco en la pluma tiene algo duro y concreto, real. Los dedos de su madre, largos y firmes, de uñas cortas, enteras y ovaladas, parecen hechos para hacer cosas. No para gesticular ni, mucho menos, para languidecer olvidados y atrayentes sobre el brazo de un sofá. Las palmas son demasiado rojas, como si acabara de jabonárselas en agua caliente. Son manos que planchan sus blusas de seda y las doblan y las dejan tal cual estaban en la tienda. Es volverlas nuevas otra vez. Cuando su cachete se amolda a los montículos de esa mano que disipa los temores a veces huele a jabón de glicerina con limón, y él sabe que del otro lado, pegada a la funda, esa piel es sana y colorada. La cara del niño cabe entera en esa mano grande, como si viniera saliendo de ella.

—No te vayas todavía, mamá. Quiero estar contigo otro ratito.

Esto obra prodigios. Derrota, a veces, incluso al padre que desde el primer piso la llama con cierta impaciencia, alegando que la comida está lista y Graciela sólo aguarda su señal para servirla.

Es posible que ese reposo del rostro sobre la mano de su madre en la almohada se hunda en las neblinas más espesas del recuerdo. Es posible que ese gesto de reunión sea anterior al lenguaje y represente en su memoria la primera tentativa de superación del desgarramiento original. Puede ser. Pero a Emilio, en el colegio, le irían enseñando eso exactamente al revés: ese gesto, y también el rezo, y, por cierto, el amor por una mujer, eran anticipos, intentos de alcanzar un estado de reunión total que sólo se conseguía en plenitud después de la muerte: «Nos creaste para ti, Señor», re-

petían con pasión incansable los curas del colegio, «y en Ti». Y entonces esa angustia, esa escisión que se transformaba, por ejemplo, en puntadas al estómago los domingos por la tarde o en inmotivadas rachas de disconformidad, desánimo y anemia espiritual, lo acompañaría siempre y así debía ser, porque eran la prueba de que su lugar natural era otro y nada de aquí podría bastarle (Fontaine 1998: 50-51).

Sentimientos que convirtiéndose en celos enfermizos conducen luego al odio, a la violencia y casi al asesinato de un amante de su madre. Esta escena es una cristalización del desorden, del cambio que tanto Emilio en su espacio privado y en toda una sociedad va a experimentar: la ruptura con todo un sistema caduco. La historia privada se confunde con la Gran historia, son las pequeñas historias que construyen la grande. Es el testimonio de Julia Bartolini en *Madre que estás en los cielos* de Pablo Simonetti al escribir su testimonio, la historia de su familia que nos abre una ventana para la historia de las migraciones y de la inmigración italiana a Chile en la primera mitad del siglo XX, su trato social con la oligarquía chilena, la descripción de los prejuicios y estereotipos y la situación de la comunidad italiana durante la Segunda Guerra Mundial y su posición frente a Mussolini. Julia representa las transformaciones de la mujer chilena del siglo veinte y de toda una sociedad. Tenemos así una historia de amor de una relación triangular entre Theo, Clara y Antonio en *La mujer de mi vida* que nos revela a través de un agujero tanto la vida en el exilio, pero particularmente el regreso de exiliados a Chile con una mentalidad, ideología y utopía que se ha transformado obsoleta y nos muestra cómo Antonio –frente a su fracaso de realizar sus ideales revolucionarios– se quiebra y se inventa una biografía que aparentemente lo lleva al final al suicidio. Guelfenbein trata el conflicto de la memoria de antaño, que acuña la identidad y personalidad de un individuo, con las fuertes realidades y transformaciones que ha producido el transcurso del tiempo. Es la escena retrospectiva, en una especie de *stream of consciousness* de Clara, del momento en que miembros de la policía secreta golpean y secuestran al padre que es el motivo del exilio de Clara y su madre, que nos dan la idea del terror circundante, mas sin hacer de ello un tema o una anécdota: es un chispazo que ilumina por unos segundos toda una época.

Las citas que encabezan este apartado ponen en relieve varias equivalencias: la fórmula ‘un antes y un después’ dividen la vida de Olga en antes y después de conocer a Salvador, su marido, en ‘un

antes y después' de una sociedad agraria contra la cual los campesinos se rebelan, en 'un antes y después' de una sociedad arcaica de Helena, la abuela, en 'un antes y después' de Salvador quien se dedicaba al fundo y así en 'un antes y después' de la vida de Emilio. De esta forma coinciden las vidas particulares con la vida de un clan y con la historia de Chile como se comienza a perfilar bajo el gobierno de Allende, donde se produce una radicalización de la reforma agraria comenzada por Frei. Mas esta estructura del 'antes y el después' es visionaria, ya que incluye y anuncia la separación de Olga y Salvador, la disolución del clan y de una sociedad patriarcal y cambios políticos de trascendencia histórica. En esa ínfima escena donde se contraponen los rituales de la Semana Santa con el beso colectivo al Cristo colgado en la pared y el escupitajo que le da la abuela a un campesino subversivo, evoca todo un mundo de cambios y anuncia uno muy turbulento que pasará por el gobierno de Allende y llegará al golpe de estado de Pinochet. En una prolepsis Fontaine incrusta en ese mundo ritual idílico la violencia que habría de surgir algunos años más tarde:

Entonces, en medio de un silencio expectante, se incorpora la patrona de su reclinatorio en felpa azul y, pálida y larga como una vela de convento, avanza apretando en su mano el rosario de piedras de amatista, y cruza la línea limítrofe trazada por la reja. Se desploma sobre el Cristo indio y, con ambas rodillas en el suelo, besa tres veces sus pies. Luego se apoya en un brazo del cura para alzarse de su postración y regresa con paso cansino a su sitio cerca de la Virgen. Y a continuación, se arrodillan y besan su hija Catalina y su hija Susana, y mi madre y mi padre, y sus yernos y todos los primos, forzados a hacerlo dominando el asco, y luego la señora Josefina y don Pedro y las empleadas, las mamás, y los mozos de las casas, y la señora de Evaristo y Evaristo, y la señora del Chico Ibarra y el Chico Ibarra, y Espiridión, y la señora de Samuel y Samuel, y la señora Herminia, y así hasta el último peón del fundo y sin faltar ninguno.

Los besos se amontonan sobre el mismo punto: los pies clavados del Cristo indio; y era imposible no pensar, mientras pasaban los jornaleros, en la saliva de la patrona mezclándose con la de todos ellos en sus bocas. Porque ese besar de los pies clavados del indio se transmutaba en un besar del rastro del beso de mi abuela. Ese beso colectivo sellaba, a través de los pies del Cristo, nuestra alianza en las lejanías de los Andes, en el cajón de Panguinilahue, de generación en generación.

Fue esa alianza la que se cortaría una madrugada, pocos años más tarde, cuando el parque y los corredores de las casas se llenaron de ponchos y rostros "atraidorados", como dijo mi abuela. Salió a la fuerza, pero caminando enhiesta y digna como una espartana destronada. Se apoyaba apenas, casi por pura distinción, en el brazo de Emilio. Y cuando el Sunco,

adelantándose al chofer, en un gesto de respeto inesperado le abrió la puerta del jeep que la arrancaría de su casa para siempre, ella se detuvo demasiado cerca. “Patrona, no tenemos nada en contra suya. No es cuestión personal.” Ella quería observar la cara del hombre que en ese instante dividía su vida en un antes y un después. En el silencio oscuro se encendían y apagaban brillos de ojos y destellos de luna en las hechonas.

Era el hijo del Chico Ibarra, el tractorista, y de la Rosa, que venía a las casas a ayudar y a hacer dulce de membrillo y mermelada de mora. Era el hermano de la Irma, su Irma querida, que cada mañana, después de dejarle la mesita del desayuno en la cama, echaba a correr las llaves de la tina y le sacaba del ropero la ropa que se iba a poner ese día. Los pañales y calzones que ha usado ese niño venían en el ajuar que regalaba para Reyes a las que iban a parir ese año. El accidente se produjo un día en que ella no estaba. Dicen que se oyó un grito. Nunca volverían a oír nada parecido. Nadie lo pudo olvidar más. Ni los ojos del niño mirando lo que faltaba. Después se desmayó. Demoraron en encontrarlo. Había saltado lejos y quedó entre unos cipreses recién aserrados.

Sí. Se lo habían advertido hacía meses. El cabecilla de la revuelta era ése. “¡Carajo!”, le dijo sin gritar. Pero lo oyeron todos. Su nariz larga y delgada se aproximó. Pareció que ya tocaba la nariz ancha del Sunco. Entonces le escupió. El otro no atinó ni a limpiarse. Miraba con espanto animal, desconociéndola, desconociéndose, tan extraviado como ella esa noche en la que comenzaba para ambos el desconcierto. ¿Era su patrona todavía? ¿Seguía siendo mi abuela todavía? También para él, a partir de ese salivazo, habría un antes largo y un después breve. Pero, claro, en ese momento él pensaba lo contrario. Espoleaba el caballo de su hora y saltaba sin miedo los obstáculos. Sentía que el futuro se le abría, impalpable como la luz que empezaba a adelgazar la noche.

Cuando el jeep cruzó el portón, le tomé la mano a mi abuela y estaba muy fría. Se desmoronó en mis brazos como una muñeca hecha pedazos. Apresada en su interior con su voz seca, sin llanto, gemía el alma de una niñita que no quería, que ya no sabía ser consolada.

Concluido el rito del beso, el sacerdote se puso de nuevo la casulla, tomó del suelo la cruz y volviendo sobre sus pasos la dejó del lado del altar, sobre la columna salomónica. Finalmente, cerrada la cancela de la reja de hierro forjado, inició un “Tantum ergo...” que acompañaron a la abuela y la señora Josefina con voz clara, y los demás en un murmullo. Y ese indio rendido pendería de esa cruz, de la reja hacia el altar, hasta el Viernes Santo del próximo año.

Los primos se acercaron al altar a apagar las velas que ardían entre flores y chamuscaban, a veces, alguna flor. Emilio se sube a la espalda pegajosa de Alberto para alcanzarlas y ese olor a mecha humeante se enredaba con el de su polera y las ilusiones y sus botas impregnadas por el sudor de los caballos. Alberto le pasa dos candelabros de los grandes de más arriba a su abuela y ella avanza hasta el comulgatorio y se detiene con una vela encendida en cada mano. Un montón de niñitos morenos brotan de los bancos y se abalanzan a apagarlas en un griterío. El tío

Eduardo se relame los labios pensando, le dice a Alberto, en el queso chanco y algo más que esperan en la galería. Claro que no habrá pisco sour hasta mañana. Pero tiene un pálpito. El aperitivo de esta Semana Santa, quizás por qué está tan seguro, será menos austero. Se equivoca. Como siempre, sólo habrá galletitas saladas y agua. “La suegra querida es incorruptible, Eduardo”, se ríe el tío Ismael desde su altura: “Ayuno y abstinencia. Hasta el sábado. ¿Está claro? De aquí para abajo la comezón del hambre: ayuno y abstinencia. Semana Santa, Eduardo...” (Fontaine 1998: 24-27).

De esta forma se contrastan ambos mundos irreconciliables.

Emilio es el ícono de la desintegración de todo un sistema, el voyeurismo acústico:

Tengo a alguien encima. Trato de respirar y no puedo. Me había acostado bajo de los cojines del sofá por esconderme. Los ladrones se sentaron encima. Es absurdo, se dice. El es grande para eso. Me aplastan. Me estoy casi asfixiando, pero si me moviera o gritara, los gángsters me balearían de inmediato. No hay escapatoria. Saco apenas la nariz por un huequito entre los cojines. Lo peor es que la respiración entrecortada de Emilio es ruidosa. Los asaltantes al echarse hacia atrás, lo oprimen más y más. Emilio aceza penosamente. Ahora empiezan a inquietarse. Tengo demasiado calor. Uno de ellos gira la cabeza hacia los cojines y Emilio ve su mirada torva. Me encojo cerrando los ojos en esa oscuridad con olor a felpo y a polvo. La angustia me sube del estómago a la garganta.

Abro los ojos. Transpiraba y el corazón le sacudía el cuerpo. No había sofá ni gángsters. Estaba en su cama. Cierro los ojos y los cojines vuelven a achatarme cara y pulmones. Me falta el aire. Es verdad, me asfixio. Una hilacha me hace cosquillas en la nariz y aspiro olor a polvo y calor. Los de arriba carraspean. Abro los ojos. La cortina cuelga en paz sobre la ventana. Me recuesto sobre el costado derecho, según me aconseja mi madre.

Un temblor de miedo me recorre de la cabeza a los pies. Ahora contengo la respiración y escucho. Sí. Están estrangulando a alguien. Es un quejido de asfixia. Viene de abajo, del living. ¿Su madre? ¿Qué sucedía? Pues era ella, no cabía duda... Ese lamento ahogado. ¿Quién? ¿Y ese otro ronquido de asesino? ¿Su padre? No. No era verdad, por supuesto. Era otra trampa de su mente enfermiza, otra de esas situaciones del sueño, absolutamente real e indistinguible, sólo que no hay modo de reconciliarla con esas otras situaciones, también absolutamente reales e indistinguibles, y con esta memoria de ellas que se llama vigilia. Pero en este momento Emilio está en el borde y salta de un mundo a otro que niega el anterior.

Pero, ¿qué hago aquí, inmovilizado por el terror? No hay tiempo que perder. Su madre agoniza. Salió del cuarto y, pese a sus precauciones, el maldito tercer escalón crujió como siempre. Me detengo. Una explosión de llanto me traspasa el alma. ¿Mamá? Me responde un alarido inaudito, no sé de quién, de qué animal. Y, en verdad, me sofoca de nuevo la presión de los cojines de felpa polvoriento y el aire raspa mi garganta. Un

gemido desgarrador me devuelve a la escalera y sigo bajando los peldaños. ¡Mamá! Entonces oí sus carcajadas.

Retrocedí como un caracol al que se da un papirote en la punta de las antenas. Estaba en el hall y sólo atiné a volar con ganas de desaparecer para siempre al interior de mi concha blanca y blanda.

Nadie me vio, nadie me oyó. Y yo no vi nada, ni vi nada. Oí, solamente, su risa plena, segura, envolvente. Y me estremecían, eso sí, las convulsiones y un llanto filoso se atascaba demorándose en mi pecho sin poder desatarse. No vi nada, lo juro. Pero encogido, retorciéndome como el caracol, los ojos duros y secos, las orejas bajo el cobertor, no conseguía apartar de mis oídos esas risas trenzándose.

Mamá: para, por favor, mamá. No más. No. Para, mamá mía. Y yo no era capaz de separarme de eso que se me repetía, pese a las orejas protegidas por el grueso cobertor de plumas, pese a que yo no aguantaba un segundo más, mamá, eso que no podía escuchar y no sabía qué era, qué horror nuevo. Mamá: para, por lo que más quieras, que me haría estallar la cabeza de un momento a otro, que me volvería loco oír eso sólo una vez más. Ay, mamá (Fontaine 1998: 130-132).

También el casi asesinato es la expresión de un sistema en disolución:

A la noche siguiente, sentí el Buick y me asomé a la ventana. Atravesó el jardín de adelante con su abrigo azul y entro a la casa con su propia llave. Emilio, registra el fantasma, no titubea. Una vez que ha cerrado la puerta del living espera treinta minutos por reloj. Se vistió sin encender la luz y, por supuesto, acompañado por su incansable fantasma, bajó las escaleras muy, muy lentamente con los zapatos en una mano y una manta en la otra. Cruza la puerta batiente del repostero y entra a la cocina. Del farol llegaba una luz débil. Saqué del cajón el cuchillo largo y delgado de la carne. No se decía: voy a matarlo. No se preguntaba: ¿cómo será la sensación de entrar en su carne con este filo, habrá que hacer mucha fuerza o resbalará solo? Palpó el filo con la yema del dedo índice: sí, dije, sí. Y la sombra lo supo. Un momento después se arropaba con la manta detrás del pitisporo que, junto a la puerta de reja, disimulaba la caja del medidor de la luz. La espera fue larga.

Cuando ya casi desistía, vencido por el sueño y el frío, lo sintió venir. Emilio se encaramó a la caseta del medidor. El hombre del abrigo azul cerró con suavidad la puerta de calle sin echarle llave y avanzó luego rápidamente por el antejardín. No pudo ver su cara. Sus zapatos negros de buena calidad se hundían presurosos y sin hacer ruido en el pasto húmedo. Quería evitar, sin duda, el sonido de sus pisadas en el caminito de adoquines. Huía como un gato atravesando por el pasto. Se detuvo ante la puerta de reja y se metió la mano al bolsillo buscando la llave. El farol lo iluminaba cuando Emilio saltó sobre él gritando “¡ladrón, ladrón!”.

La cuchilla resbala por el pelaje suave de cachemira. Se oye un gritito de espanto. Caen confundidos. Se para ágilmente del suelo y lo apunta con su arma carnicera. Entonces le vi la cara: había perdido los anteojos y miraba desorientado. Un mechón le caía desordenado sobre la frente

abriéndole el pelo y exhibiendo toda su calvicie. Con la frente arrugada, los ojos fuera de sus órbitas, la boca crispada y vacilante estaba tirado de espaldas en los adoquines. Levantaba un pie mostrando la suela de un zapato como para detenerlo.

—Tú debes ser Emilio —balbucea con labios temblorosos—. No hagas eso; ten cuidado, Emilio. Soy un amigo de tu mamá, Emilio. No soy ningún ladrón. Llamemos a tu mamá, Emilio. No, Emilio, cálmate. No hagas nada hasta que llegue tu mamá. No voy a moverme. Espera, Emilio.

Hablaba y se iba convenciendo de que yo jamás pude haberlo confundido con un ladrón. Tratava de sonreír, pero en su boca la sonrisa se deshacía sin alcanzar a formarse. Emilio dos veces había hecho como que lo atacaba, y él giraba ofreciendo al cuchillo la suela de su espléndido zapato, y musitaba: “No, Emilio, no; te vas a arrepentir. Por tu mamá, soy un amigo de tu mamá, por tu mamá no lo hagas”. Se le había arremangado el pantalón. Emilio contemplaba los pelos en la pierna desamparada. Bastaba un breve movimiento de muñeca y codo para tajar esa pantorrilla blancucha. ¿Por qué no lo hacía? ¿Por qué le permitía seguir hablándole desde esa posición grotesca? ¿Quería prolongar el miedo del vencido y exacerbar su venganza? Su fantasma lo observaba con el cuchillo en alto y tomaba nota. Emilio, comprobaba su espectador omnisciente, no siente miedo. Ni siquiera odio o ira siente. Le da lo mismo lo que pase. Aunque si algo siente, es despecho. Pero no por este pobre hombre con su abrigo de cachemira azul desparramado sobre los adoquines, que le habla tembloroso levantando el zapato desde el suelo, sino por algo más general e indeterminado. El despecho, como el smog que vela la cordillera nevada frente a Santiago, borrona el brillo de la vida. Y entretanto, sigue durando esa cuchillada inminente.

El enemigo está ahí, derrotado, disponible como una víctima. Tiene la nariz afilada y aguileña, el arco de las cejas tupidas bien formado, el mentón levantado. A pesar de la pelada y el ceño, es más joven que su padre. Tiene cinco hijos, ha dicho Gabriela. ¿Por qué cinco y no seis? Y es un abogado. El pantalón oscuro, arremangado por la caída, los zapatos lustrosos, la corbata a rayas, las colleras de oro, en fin, ese calcetín recogido... ¿Volverá ahora a su casa, besará a sus hijos dormidos y se meterá a la cama de su esposa soñolienta? Busca con angustia la mirada de Emilio. La voz, la medida que pasa el susto primero, se hace más apaciguadora. Al principio ha obedecido la orden de no moverse. La sumisión instantánea lo ha complacido y lo ha hecho pensar en lo absurdo que habría sido pedir ayuda al pobre viejo del saco. Él solo se bastaba para liquidar al ladrón.

Pero al ir explorando esa nariz delgada, levemente curva, que sujeta los anteojos caídos en los adoquines, sin duda una nariz particular, y las cejas, los labios tiritones de este hombre postrado, vulnerable, el mérito de la acción se va destiñendo insensiblemente, perdiendo brillo como todo lo demás. ¿Así es que esa mano de dedos con coyunturas gruesas y uñas parejas, recortadas, acarician el rostro de su madre y se aprietan a la piel pura de su espalda? Esa mano con anillo de matrimonio se abre demasiado cerca del cuchillo. Es facilísimo contestar a su súplica con un corte

rápido. La sangre derramándose lo obligaría a retroceder a su lugar, junto a los adoquines. Porque el hombre se ha incorporado y alarga esa mano iluminado por el farol pidiéndome el cuchillo y repitiendo «Emilio, Emilio» con insistencia, con tono grave y sedante. El fantasma se da cuenta de que Emilio lo escucha cada vez de más lejos. El smog se espesa, interponiendo entre él y el mundo esa templada voz de barítono.

Concentra la energía que le queda observando las yemas de esos dedos que se muestran como si la mano esperara una moneda. Son dedos concretos que se curvan de una manera indesmentiblemente real y propia. Son los dedos de ese señor que está ahí, no hay caso. De un solo tajo podría herir a lo menos dos y quizás tres de esas yemas miserables. La sangre salta como si fuera el jugo de una fruta y el hombre retira la mano mirándosela horrorizado. El tajo en el pulgar alterará para siempre su huella digital. Ha hecho sufrir a mi madre. Porque mi padre no está. Además ha desobedecido mis órdenes, se ha enderezado estirando esa mano y ahora suavemente se levanta hasta alcanzar toda su estatura. Sigue pidiendo con la mano estirada. Sí; es más bajo que mi padre y más joven. Se ha llevado la otra mano a la cara. Son los anteojos; trata de ponerse los anteojos. Pero están rotos y se los saca porque, dice, todavía ve menos con ellos. De todas formas se los pone. Con el abrigo embarrado, el enemigo se desvanece. Respira, aceza casi, y repite mi nombre, frunce los ojos miopes tratando de enfocar me y adelante las yemas de los dedos, la mano extendida del que pide y trata de sonreír.

Siento su olor a miedo, su aliento alterado.

Es una comprobación difícil. Pero sí; es su olor lo que huele, y cuando abraza y besa a mi madre ese aliento ha de fundirse con el de ella. Es difícil no volverse loco al pensarlo. Y, por supuesto, es otro aliento que el de ella, que el mío o de Alberto, que el de mi padre. Es un aliento enteramente ajeno y distinto. No se parece ni al del señor González ni al del padre Ramírez, ni al de nadie que conozca. Es el de él, como lo es su huella digital o los lentes de sus anteojos hechos sólo para sus ojos. Pero para sus cinco hijos ese aliento será natural y propio, el aliento del papá.

Un golpe en los adoquines, el sonido de una rasmilladura: una sucesión de destellos metálicos queda girando a la luz blanca del farol. Con una lentitud increíble, como si de repente su cuerpo pesara ciento cincuenta kilos, Emilio arrastra los pies hacia el garaje. Deja el cuerpo del delito y ofrece su espalda indefensa. Nada importa ya, nada existe, salvo un dolor cansado, la pena que me muele los intestinos, algo que arde y se me solidifica adentro quemando como si me hubiera tragado un jarro de lava volcánica. No hubo lágrimas. Más bien un aturdimiento. Sostenía, al entrar al garaje, el saco de carbón de su cuerpo sucio. Y dolía, sí, cómo dolía no tener ya a nadie ni a nada; nada más que a ese saco de carne sometido a la constante e indiferente y muda fuerza de gravedad (Fontaine 1998: 148-153).

Esta escena abre toda una ventana de informaciones sobre el futuro gobierno de Allende y la historia de Emilio y de su clan son —como las

historias de las otras novelas– el resultado de aquello que Benjamin denominaba una construcción de montaje de pequeñísimos, pero precisos fragmentos de una construcción mayor para así poder captar la Gran historia, la historia en su totalidad:

La primera etapa de ese camino va a ser introducir el principio del montaje en la historia. Esto es, de llegar a las grandes construcciones partiendo de las más pequeñas, agudas y cortantes partes de la construcción. Sí, en el análisis de pequeños y determinados momentos descubrir el cristal de la historia total. [...] De aprehender la construcción de la historia como tal (Benjamin 1983: [N 2, 6], 575).⁷

3. Resumen

El creador poético-literario (por ejemplo, los narradores aquí elegidos) se encuentra en una situación privilegiada: ellos son quienes hacen que lo nuevo, lo tabú salga a la superficie y sea debatido. La literatura es uno de los lugares privilegiados de la individualidad y donde la diferencia del individuo y su identidad encuentran un espacio y un contexto adecuado de tratamiento. El creador, inconsciente o conscientemente, sin quererlo o queriéndolo, manifiesta la crisis: la literatura irrumpe, nace de la crisis, del conflicto, de lo conflictivo. La literatura analiza con la perfección de un bisturí la realidad contemporánea, anticipa lo porvenir y articula las tensiones entre el yo y el mundo, entre norma y deseo, pone a disposición un diagnóstico representado como ficción, que no es otra cosa más que grandes y duras verdades, la literatura es el refugio y el medio más íntimo que tiene el sujeto.

Existe el prejuicio que se establece hasta más tardar en la Ilustración europea, en su ideología del progreso, que la literatura o el arte, y con ello las ciencias que los acompañan, no obedecen a las reglas del progreso y del avance humano. Esta ideología se establece definitivamente en la Modernidad y se conserva hasta hoy en día. Pero esta ideología descuida el aspecto de que la Ilustración fue en primer lugar letrada y su representación fue la Enciclopedia: la recopilación del

7 “Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu erreichen. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. [...] Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen” (Benjamin 1983: [N 2, 6] 575).

conocimiento para aumentar y difundir el conocimiento humano y así contribuir a su desarrollo: *savoir*, *raison* y *sensibilité* son los tres pilares de la Ilustración francesa y la novela puede reunir en sí una sensibilidad capaz de transmitir al lector el saber y la razón en forma emotiva. Por ello, los filósofos recurren a la novela para transportar los ideales de la Ilustración. Así, Diderot alaba a Richardson, al autor de *Pamela, or virtue rewarded* (1740) y de *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748-1751), en su famosa *éloge*:

O Richardson!... J'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situation, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience (Diderot 1951: 1060).

Diderot obtiene de la lectura una experiencia fundamental sobre la vida y esta fórmula nos lleva a aquello que caracteriza a la literatura que se ocupa del individuo y de su situación en el mundo. La literatura en forma intencional o intuitiva, en forma general y particular basándose en la ficción, en un juego de representaciones nos sumerge en un mundo de innumerables posibilidades y experiencias, la teoría tiene el deber y la tarea de sacar a luz los diversos discursos y el vasto y complejo conocimiento de lo inscrito en cada línea o palabra en la literatura.

La literatura se transforma en el siglo XVIII, como lo demuestra el elogio de Diderot a la contribución de la novela para la descripción de la vida y del sujeto, en una fuente de conocimiento tan legítima como otros tipos de fuentes. En la literatura, por ejemplo en la novela, encontramos representaciones de sistemas normativos, de valores morales, religiosos, sociales, de sistemas discursivos y de diversos dispositivos, como lo demuestra Foucault en sus obras. La literatura es, por ello, una transportadora de informaciones vitales de una época.

La cultura en general, la literatura y el arte son campos estratégicos de la Ilustración y del desarrollo y manifestación de un sujeto autónomo, reflexivo y por ello responsable, como Kant lo formula en su famoso lema de 1783: "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" (Kant 1783: 481)

(“Ilustración es la salida del ser humano de su inocencia e inmadurez producida por su propia culpa”).

Le Goff formula en el contexto de la *nouvelle histoire*:

L’histoire nouvelle a élargi le champ du document historique; à l’histoire de Langlois et de Seignobos essentiellement fondée sur les textes, sur le document écrit, elle a substitué une histoire fondée sur une multiplicité de documents: écrits de toutes sortes, documents figurés, produits de fouilles archéologiques, documents oraux, etc. Une statistique, une courbe des prix, une photographie, un film ou, pour un passé plus lointain, du pollen fossile, un outil, un ex-voto sont, pour l’histoire nouvelle, des documents de premier ordre (Le Goff [1978] ²1988: 38).

Las novelas aludidas, y muy particularmente *Cuando éramos inmortales*, nos confirman que hay y que sigue habiendo una literatura muy subversiva y de alto vuelo, que no es ni una “literatura conformista”, ni una “literatura resignada”, ni una “literatura escapista” y que se esconde detrás del cinismo, del esteticismo que se adapta al comercio de una parte negativa de la cultura globalizada, sino una literatura que es capaz de practicar el oficio literario en forma virtuosa, de producir textos entrelazados en una enorme textura de intertextualidades y transtextualidades, de juegos literarios y metatextuales, pero sin manierismos ni compromisos con el *main stream* y que tienen la capacidad de elaborar nuevos conceptos literarios, estéticos, sociales y políticos.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Contreras, Gonzalo (2004): *La Ley natural*. Santiago: Random House Mondadori.
- Crosby, Margaret (2004): “La traición paterna y el incesto en *El daño* de Andrea Maturana”. En: Chen Sham, Jorge/Chiu-Olivares, Isela: *De márgenes y adiciones. Novelistas latinoamericanas de los 90*. San José, Costa Rica: Perro Azul, pp. 237-258.
- Diderot, Denis (1951): “Eloge à Richardson”. En: Diderot, Denis: *Œuvres*. Vol. 25. Ed. André Billy. Paris: Gallimard, pp. 1060-1074.
- Flores, Arturo C. (1995): “Escritura y experiencia femenina: (Des)Encuentros (des)esperados de Andrea Maturana”. En: *Revista Chilena de Literatura*, 47, pp. 129-135.
- Fontaine, Arturo (1998): *Cuando éramos inmortales*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Franz, Carlos (2005): *El desierto*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Guelfenbein, Carla (2002): *El revés del alma*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- (2005): *La mujer de mi vida*. Madrid: Alfaguara.
- Kaempfer, Álvaro (2003): “Entre la cotidianeidad, el placer y la fuga: Fragmentos narrativos de una transición”. En: *Revista Iberoamericana*, 69, 202, pp. 103-117.
- Kant, Immanuel (1783): “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”. En: *Berlinische Monatsschrift*, 4, pp. 481-494.
- Lagos, María Inés (1997): “Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit”. En: *Revista Chilena de Literatura*, 50, pp. 97-109.
- Le Goff, J[agues]/Chartier, R[oger]/Revel, J[agues] (eds.) ([1978] ²1988): *La nouvelle histoire*. Bruxelles: Complexe.
- Mateo del Pino, Ángeles (2002): “Cuando lo que (des)une no es el amor sino el espanto (El discurso de la modernidad en la narrativa chilena actual: Andrea Maturana)”. En: *Texto Crítico*, 5, 10, pp. 187-202.
- Maturana, Andrea (1997): *El daño*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- Joyce, James (1992): *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books.
- Proust, Marcel (1954): *Du côté de chez Swann. I*. Paris: Gallimard.
- Rössner, Michael (ed.) (2002): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Simonetti, Pablo (2004): *Madre que estás en los cielos*. Santiago de Chile: Planeta.
- Stanzel, Frank K. (2001): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stenzel, Hartmut (2001): *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Toro, Alfonso de (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman: Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde und A. Robbe-Grillet's La maison de rendez-vous*. Tübingen: Narr.
- (1992): “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizomadeconstrucción)”. En: Blüher, Karl Alfred/Toro, Alfonso de (eds.): *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 145-183.
- (2008a): “La comedia de la memoria: el infierno *franzesco* – radiografías – escritura – cuerpo – catarsis en *El desierto* de Carlos Franz”. En: *Taller de Letras*, 4, 3, pp. 131-151.
- (2008b): “Breves reflexiones del arte novelesco de Carlos Franz”. En: Haase, Jenny/Reinstädler, Janett/Schlünder, Susanne (eds.): *El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*. Madrid: Iberoamericana, pp. 629-640.

Jenny Haase

**Utopías, distopías, heterotopías.
El sur como lugar de memoria en
Argentina y Chile:
Sur, de Fernando Solanas, y *La frontera*,
de Ricardo Larraín**

El sur se acaba cuando se encuentra. Con lo cual nos estamos poniendo en viajeros constantes.

España, en Pons/Soria (2005: 271).

1. Introducción

Caracterizado por su localización periférica tanto a nivel geográfico como político-cultural, el sur argentino y chileno es un lugar de atributos extremos que, desde siempre, ha provocado innumerables deseos y fantasías, pero también ha sido un lugar generador de miedos profundos. Así, por ejemplo, ya en la toponimia de la zona más austral del continente americano encontramos reflejada esta dualidad contradictoria: por un lado, tenemos los nombres de lugares que remiten a la frustración, al malestar y a la experiencia del fracaso relacionados con los primeros intentos de colonización por los exploradores e inmigrantes europeos, como Puerto Hambre, Isla Desolación, etc. Por otro lado están los toponimios de origen patriótico del siglo XIX que aluden a una utopía nacional del progreso, sobre todo en el terreno argentino (Lago Argentino, Cerro de Mayo, Lago San Martín, etc.), rememorando así las esperanzas e ideales de los colonizadores.

En las últimas dictaduras militares en Argentina (1976-1983) y en Chile (1973-1989), los regímenes militares ejercieron una fuerte violencia dentro del contexto del terrorismo de Estado en la zona austral, tal como en el resto del territorio de ambos países. Ambos regímenes se aprovecharon, en especial, del aislamiento geográfico y del clima inhóspito de la región, mandando activistas de la oposición al destierro e instalando prisiones y también centros de detención, en los que

se solía ejercer el maltrato físico y psíquico, la tortura y la ejecución de presos políticos. Ushuaia o Trelew en Argentina y la Isla Dawson en Chile son nombres que remiten de manera metonímica al terror del Estado en esta época reciente.¹

Dos películas paradigmáticas me van a servir como punto de partida para reflejar los significados ambivalentes que ha adquirido la región austral en las representaciones culturales de las primeras fases postdictatoriales en relación con la memoria histórica en Argentina y Chile: *Sur*, de Fernando Solanas (Argentina, 1988) y *La frontera* (Chile, 1991), de Ricardo Larraín. Para ello, me voy a centrar en el imaginario del sur como una manera de construir una memoria (trans)nacional, analizando su puesta en escena como espacio utópico, distópico o heterotópico, es decir, su calidad de representar “un lugar otro” fuera de la realidad o de la normalidad social.

Cabe preguntar si el sur ha llegado a representar en los dos países no sólo un “lugar de la memoria”, es decir, un lugar cuya historia (fragmentada) se va recordando paso a paso, sino también un “lugar de memoria” (“lieu de mémoire”) en el sentido del historiador francés Pierre Nora. Los lugares de memoria, según Nora, comprenden al mismo tiempo aspectos materiales, simbólicos y funcionales y pueden incluir las formas de memoria más diversas, desde un lugar u objeto concreto, como una región o un monumento hasta un mito o un personaje importante, pasando por los archivos y obras de arte (Nora 1984). En el contexto argentino, se podrían mencionar, por lo tanto, lugares de memoria tan diferentes como el antiguo centro de tortura de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), las actividades del grupo de las Madres de la Plaza de Mayo o monumentos como el Parque de la Memoria en Buenos Aires; en el caso chileno, por ejemplo, el antiguo centro de tortura Villa Grimaldi o la figura de Salvador Allende. Se trata de descubrir entonces si a través de las representaciones culturales recientes, la región austral argentina y chilena se va transformando asimismo en un lugar simbólico donde se cristaliza la memoria postdictatorial de los dos países.

1 Para la Patagonia argentina, véase, p.ej., Dujovne Ortiz (1996); para Chile, véase Bizzarro (2005: 166, 214-215).

2. *Sur*: desplazando las experiencias y esperanzas extremas a la periferia

Sur de Fernando Solanas no sólo evoca el viejo mito del sur argentino,² sino que la película y su director se han vuelto, a su vez, un mito, sobre todo en el imaginario de la izquierda argentina e internacional. Solanas se dio a conocer como director comprometido con su película *La hora de los hornos* (1968), documental que denuncia las prácticas neocoloniales y la violencia en América Latina y que obtuvo el reconocimiento internacional. Películas como *Tangos... el exilio de Gardel* (1985), *El viaje* (1992) y, más recientemente, *Memoria del saqueo* (2004), también obtuvieron una gran difusión y valoración a nivel mundial. Con su compromiso político continuo, Solanas representa hasta hoy una voz importante dentro del discurso cultural y político de la izquierda argentina.

Sur se estrenó en 1988, cinco años después del fin de la dictadura en Argentina, y refleja, de manera poética y narrativamente compleja, las distintas experiencias dolorosas bajo el régimen militar.³ A la caída de la dictadura, el protagonista, Floreal, vuelve a Buenos Aires tras pasar cinco años encarcelado en la Patagonia. La película se centra en la noche de su vuelta a casa, pero el argumento abarca todo el período de los años del terror. La cámara se mueve entre imágenes realistas y “surrealistas” (Foster 1992: 97), produciendo una estética cinematográfica de collage que mezcla el lirismo con el panfleto y el realismo con un distanciamiento brechtiano (Oubiña 1994: 77). La narración fragmentada subraya el proceso de re-construcción de la memoria a nivel estructural. Al compás de la música de tango de Astor Piazzolla, Floreal se tiene que enfrentar a los fantasmas del pasado y del presente: así, se cruza con su familia, sus amigos y su mujer, enterándose de las preocupaciones de los que habían quedado atrás en Buenos Aires. Poco a poco se da cuenta de sus propias emociones contradictorias que oscilan entre la rabia, la culpa, los celos, la incertidumbre y la esperanza.

2 Véase, para tan sólo mencionar algunos ejemplos, la famosa revista de cultura *Sur*, el cuento de Borges con el mismo título o las numerosas proyecciones de la Patagonia desde el siglo XVI hasta hoy en día.

3 *Sur* ganó en 1988, entre otras distinciones, el premio a la mejor dirección en el Festival de Cine de Cannes y el premio a la mejor película en el Festival de Cine de La Habana.

Obviamente, ya el título “Sur” subraya el destacado papel que adquiere este punto geográfico en el film. Sin duda, el título hace pensar al espectador primero en la dimensión utópica representada por el llamado “Proyecto Sur”: este nombre se refiere a un grupo de militantes, amigos de Floreal, que acostumbran reunirse en la Capital para pensar la utopía de una sociedad más justa, “la utopía de los hombres libres del sur” (00:29:30). En una entrevista extensa con el periodista Horacio González, Fernando Solanas ha planteado su concepción ideológica del “Proyecto Sur” y de “la mesa de los sueños” (Solanas 1989: 37-38). En la película, son cuatro amigos que se suelen reunir en el Café Sur para discutir sus planes y visiones: un intelectual político militante, Emilio Ortiz; el dirigente obrero, Julián Etchegoyen; un militar oficial, Aníbal Rasatti, que trabaja en el Proyecto nacional Sur para la

independencia nacional y democratización de una sociedad donde la riqueza se distribuya con criterios de igualdad y justicia; liberación de las ataduras colonialistas de las patrias financieras y multinacionales (Solanas 1989: 40);

además, está el cantante Amado que, según Solanas, representa a las masas populares. Solanas destaca que se ha inspirado en pensadores liberales de la Historia argentina, como Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Hernández Arregui y César Marco, “intelectuales que combatieron el pensamiento colonial, el autoritarismo y la tortura” (Solanas 1989: 41). Las alusiones evidentes al Peronismo, expresadas en imágenes a veces poéticas, a veces grotescas, motivaron fuertes polémicas en Argentina (Ciria 1995: 207).

Entre otras cosas, el grupo de amigos arma un archivo para oponer resistencia a los censores de la dictadura, pero también para recuperar la memoria olvidada que ha sido censurada por la dominancia del “norte” (00:28:5-00:29:10). En este sentido, el sur simboliza la resistencia, tanto contra el régimen de la dictadura como contra la hegemonía cultural de los países industrializados del norte.⁴ Asimismo, con el proyecto se destaca de manera explícita y autoreflexiva la importancia del trabajo de la memoria cultural para la identidad colectiva y

4 “[La secuencia en el archivo] yuxtaposes South, as an authentic, national, human space, and North, as the space of pretentious and ultimately oppressive metropolitanism” (Foster 1992: 102).

el procesamiento del pasado. En cambio, en una secuencia completamente opuesta a esta labor constructiva, el espectador es testigo de un acto grotesco y destructor en el que las voces democráticas y heterogéneas de la cultura nacional e internacional son silenciadas: nos encontramos en una oficina de censura en la que los libros más diversos, de autores como Freud, Freire, Sartre, y también Foucault, son calificados de “subversivos”, “marxistas”, “peronistas”, “inmorales” o “pornográficos” e inevitablemente suprimidos por la censura.

En el plano acústico, el tango “Vuelvo al sur” que se escucha a lo largo de la película, refuerza la idealización del espacio que remite más a un estado de ánimo que a un espacio geográfico localizable: a la utopía de una vida más humana y solidaria.⁵ Solanas explica que este tema representa “un tango Sur al revés” (Solanas 1989: 177) ya que conlleva un significado menos melancólico que el conocido tango “Sur” del inicio. Según explica el director, escogió el primero para el final de la película a fin de sugerir un futuro optimista y positivo (Solanas 1989: 169).

A la par de este uso simbólico-discursivo, el término “Sur” también designa referentes geográficos y concretos. El título remite mayormente a la parte sur de la capital argentina y, en especial, al Café Sur, punto neurálgico en el enrejado de relaciones políticas y emocionales de los personajes. Foster nos recuerda que la parte sur de la ciudad de Buenos Aires ha sido un lugar que ha inspirado a muchos autores argentinos del siglo XX, como, por ejemplo Borges o Sábato (Foster 1992: 96). Para el propósito de este análisis, sin embargo, me voy a concentrar más en las secuencias ambientadas en la geografía sur del país.

Así, en una trama secundaria, la acción se traslada a la región austral: tras su arresto en Buenos Aires y el asesinato de su pareja por los militares, la joven María, amante de Floreal en las noches de huida y miedo en la capital, decide escapar a la Patagonia para buscar un espacio de refugio y reposo. La puesta en escena de este viaje comparte

5 “Vuelvo al Sur, como se vuelve siempre al amor, vuelvo a vos, con mi deseo, con mi temor. Llevo el Sur, como un destino del corazón, soy del Sur, como los aires del bandoneón. Sueño [aquí hay para comentar más sobre la idealización del espacio] el Sur, inmensa luna, cielo al revés, busco el Sur, el tiempo abierto, y su después. Quiero al Sur, su buena gente, su dignidad, siento el Sur, como tu cuerpo en la intimidad. Te quiero Sur, Sur, te quiero” (02:00:38-02:02:00).

analogías con las imaginaciones utópicas por parte del “Proyecto Sur”. En el momento en que María y un amigo camionero, con el significativo nombre de “el Peregrino”, llegan a la Patagonia, la cámara nos muestra un plano general de un hermoso y luminoso paisaje cuya vastedad parece infinita y en cuyo horizonte la luz del alba parece prometer un futuro mejor (00:52:25).⁶ Para María, la Patagonia sugiere la posibilidad de una nueva vida, un volver a los valores humanos y a la esencia de sí misma, a su vez también una especie de exilio interior. El tema “Vuelvo al sur”, que se escucha en esta secuencia en su versión instrumental, confirma la dimensión positiva del viaje. De este modo, el movimiento de María puede ser interpretado como el anhelo de volver realidad el abstracto “Proyecto Sur” de los amigos de la capital, ya que en la Patagonia espera encontrar un lugar “donde la vida y el deseo sean posibles” (00:52:47).

No obstante, las imágenes de esta puesta en escena positiva contrastan con planos del primer viaje de la mujer de Floreal, Rosi, y del mismo “Peregrino” a la Patagonia en busca de Floreal. Lo interesante es que las secuencias incluyen la superposición de las imágenes del paisaje, de tal manera que por unos momentos, las diferentes memorias y proyecciones del sur parecen confluír (00:53:00). De este modo, se destaca ya de manera visual la ambivalencia del imaginario del sur. Luego, en las imágenes posteriores, los colores fúnebres, la cronología (la acción sucede ahora de noche, y no ya por la mañana) y el encuentro con el preso visiblemente maltratado componen un cuadro totalmente opuesto a las sugerencias iniciales en las ensoñaciones de María y se convierten en un lugar de la memoria del terror.

A partir de este momento, las escenas retrospectivas que construyen los recuerdos de Floreal dominan sobre la imaginación positiva del sur del país. Aparentemente, Floreal es trasladado desde un centro clandestino de detención en Buenos Aires hacia distintos lugares de la Patagonia y la Pampa bonarense sin que al espectador se le informe dónde se encuentra exactamente ni de qué tipo de “cárcel” se trata; es decir, que el espectador llega a experimentar en su recepción una incertidumbre e inseguridad que se relacionan con las sensaciones, mu-

6 La secuencia hace pensar en un *road movie*, notorio género de muchas películas ambientadas en la Patagonia, como, más recientemente, *Historias mínimas* de Carlos Sorín.

cho más intensas naturalmente, del protagonista y su familia. En lugar de representar un sitio o una forma de terror concretos, este encierro parece referirse a diferentes maneras de la violencia estatal bajo el régimen militar. Por ello, en lo siguiente será preciso tener en cuenta la ambigüedad del lugar que voy a denominar “cárcel-penal” por falta de indicaciones más concretas, pero que aparentemente comparte características de los centros de detención clandestinos, en los que se ejercía el terror y la tortura.

Los planos de la cárcel-penal se caracterizan, tal como la mayor parte de la película, por un color azul sombrío y muestran exclusivamente los espacios interiores de la prisión y sus alrededores.⁷ Por medio de estos *flashbacks*, el espectador se va enterando cada vez más de los sufrimientos de Floreal, que incluyen tanto el maltrato físico como la tortura psicológica, entre ellos el conocer sobre las ejecuciones de otros presos. Al mismo tiempo, asistimos a las dificultades y el distanciamiento crecientes entre Floreal y su mujer Rosi.

El lugar de la cárcel parece ser un lugar heterotópico, tal como lo plantea Michel Foucault (1994) en su ensayo “Des espaces autres”. A la realidad de la Patagonia, que incluye su paisaje natural y el entorno social (si bien no aparecen representados explícitamente en el film) se opone este lugar de reclusión. La visión política del “Proyecto Sur” está denominada por este punto cardinal, pero no se puede localizar geográficamente, sino que representa más que nada un espacio discursivo y deseado, es decir, una utopía. En contraste, la cárcel es un lugar físicamente real y geográficamente localizable, a pesar de encontrarse a su vez fuera de la supuesta “normalidad” social, y por lo tanto representa una heterotopía (Foucault 1994: 756).

En este sentido, el penal patagónico, representa una heterotopía “de desviación”, “celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée” (Foucault 1994: 757). Foucault incluye las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas y, explícitamente, las prisiones en este concepto. Como representante de la oposición, Floreal se desvía de la norma de obediencia y subordinación que impone el régimen militar.

7 Afirma Solanas que para él “la noche es el decorado natural de la reflexión y el amor, el decorado exacto de la poesía y el sueño así como también el de la muerte” (Solanas 1989: 33).

Como consecuencia, al disidente se le desplaza a un lugar que se encuentra, de manera paradójica, al mismo tiempo fuera y dentro del espacio social, con el fin de disciplinarlo y mantener el orden del poder. Foucault compara el espacio heterotópico con un espejo ya que por un lado, la imagen reflejada en el espejo es de carácter virtual e irreal, y por otro lado, mantiene una relación estrecha con el espacio real, influyendo profundamente en la percepción del propio lugar. El espacio heterotópico sigue manteniendo la relación con la sociedad, aquí por ejemplo a través de las visitas controladas o de la comunicación por la ventana, y refleja la normalidad social que está representando, cuestionando e invirtiendo al mismo tiempo (Foucault 1994: 756).⁸

En la cárcel patagónica se va construyendo un espacio que, de manera especular, pretende reproducir la disciplina y el orden del interior en el exterior, es decir, en el resto de la sociedad. Con ello, según la tipología de Foucault, se trata aquí también de una “heterotopía de compensación” (Foucault 1994: 761) que busca controlar el desorden justamente tras establecer su contrario en un lugar delimitado. Habría que destacar, de todas maneras, que la misma “normalidad” argentina, en este caso ya está fuertemente marcada por la represión y violencia estatal, así que el lugar heterotópico tiene una función disciplinaria doblemente pervertida. Al fin y al cabo habría que considerar también en qué medida todos los sistemas dictatoriales producen lugares heterotópicos como consecuencia implícita del sistema y de qué manera estos espacios tendrán una función de modelo disciplinario para la sociedad que se pretende instalar.

Según Foucault, las heterotopías “supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables” (Foucault 1994: 760). En la película, vemos cómo la mujer de Floreal, Rosi, está expuesta a las trabas del personal de seguridad al visitar a su marido (00:53:54-00:54:14). Luego, en el distanciamiento progresivo entre Floreal y su esposa se hace también muy visible

8 Para el caso de los centros de tortura argentinos, Pilar Calveiro afirma que “en tanto realidad negada-sabida, en tanto secreto a voces, son eficientes en la diseminación del terror. El auténtico secreto, el verdadero desconocimiento tendría un efecto de pasividad ingenua pero nunca la parálisis y el anonadamiento engendrados por el terror. Aterroriza lo que se sabe a medias, lo que entraña un secreto que no se puede develar” (Calveiro 2002: 237).

cómo el preso va interiorizando cada vez más el estado de aislamiento. Acerca de las relaciones con el exterior en los centros de detención, afirma Calveiro que

[I]a distancia enorme y, al mismo tiempo la cercanía [...] crean la sensación de que el mundo externo ha “olvidado” al preso, es decir que se ha consumado la lógica concentracionaria. En la medida en que el prisionero cree en este olvido, resulta atrapado (Calveiro 2002: 175).

En Buenos Aires, Rosi empieza una relación amorosa con un amigo para poder sobrevivir al sufrimiento y al miedo. Como consecuencia, Floreal se refugia en la soledad: para soportar el dolor de los celos y del enajenamiento emocional, Floreal decide no ver más a su mujer. De este modo se hacen presentes los impactos psicológicos más profundos del sistema dictatorial: Floreal ha llegado a convertir el aislamiento físico en un encierro psicológico, adaptándose así, él mismo, a los valores ejercidos en el lugar heterotópico. Si al principio de su arresto el amor de su pareja todavía le otorgaba fuerza, su solidaridad y las fantasías eróticas le mantenían vivo, con el tiempo va interiorizando las reglas represivas del lugar con la consecuencia de que su pasión se vuelve contra él (01:34:00-01:39:24).

Así, las secuencias ambientadas en la Patagonia, a diferencia de la imaginación utópica, discursiva por parte del “Proyecto Sur” en Buenos Aires, ilustran experiencias extremas reales vividas bajo la dictadura. Por un lado, tenemos el tema del exilio interior, puesto en escena en la periferia como lugar de refugio (ilustrado por María). Por otro lado, está la referencia al confinamiento y la tortura que hemos visto localizados en el lugar heterotópico de la prisión (con el personaje de Floreal). En cualquier caso, la violencia y el terror, así como el anhelo de la solidaridad y el amor, son vivencias que se experimentan en la película tanto en Buenos Aires como en la región austral del país. Por eso, se puede decir que el film finalmente contradice su propia lógica binaria que opone un norte metropolitano y represivo a un sur puro, auténtico y humano. Así, el sur, en su función metafórica, ilustra los dos lados más contradictorios de la condición humana, el fracaso y la esperanza de una vida humana digna.

3. La frontera: *el sur chileno como microcosmos permeable*

En *La frontera* de Ricardo Larraín, el sur chileno también es el escenario en el que se mezclan el miedo y la esperanza, el pasado y el futuro. Primer largometraje de la trayectoria del director chileno, la película fue galardonada con varios premios nacionales e internacionales, entre otros, el Oso de Plata a la mejor *opera prima* en el Festival de Cine de Berlín en el año 1992. Con *El Entusiasmo* (1999), Larraín volvería a tematizar la vida bajo el régimen de Pinochet, sirviéndose esta vez de un espectacular escenario natural del norte del país.

La frontera, escrita en 1986 y producida un año después de la recuperación de la democracia, es considerada por muchos críticos como la película de la transición chilena (Shaw 2003: 88; Carreño 2002: 83). El argumento se desarrolla en el año 1985, año que históricamente representa una fase de incrementadas protestas políticas, que fueron contestadas con una ola represiva por parte del régimen de Pinochet (Burriel 1998: 196). Sin embargo, la sensación de incertidumbre y de “terror latente” (Villaroel M. 2005: 164) refleja también temas y preocupaciones de la temprana posdictadura.

El protagonista Ramiro, profesor de matemáticas, es enviado como relegado político a una isla inaccesible “[en] alguna parte no identificada del sur de Chile” (Carreño 2002: 84) por haber firmado una carta de protesta en contra del arresto de un colega. El paisaje verde, nebuloso, el título y los lugares de rodaje, y, sobre todo, la presencia de la cultura mapuche, nos sugieren que se trata de la región araucana.⁹ Pero el referente geográfico pierde otra vez su centralidad frente a los elementos simbólicos y míticos: tal como en *Sur*, en *La frontera* también se renuncia a una representación mimética del espacio. En su lugar, la película pone en escena una sensación de violencia sutil, de miedo, de soledad y de falta de comunicación a través de la música, la atmósfera sombría y lluviosa, así como numerosas alusiones a la Biblia y a la mitología mapuche.

Las muchas configuraciones metafóricas invitan, en este contexto, a lecturas polisemánticas; mencionemos, por ejemplo, la presencia del mar, del maremoto, la isla, el buzo, etc. El constante empleo de imágenes metafóricas construye polivalencias semánticas que invitan a

9 La película fue rodada en los pueblos de Puerto Saavedra, Carahue y Nehuentué, en la IX región (cf. Carreño 2002: 90).

lecturas no-fijadas de sentido, rodeando, como diría Nelly Richard, “imaginariamente lo ausente con una multiplicidad expresiva de connotaciones de sentido que desplazan la carencia hacia una pluralidad extensa de imágenes” (Richard 2003: 289). Volveremos a analizar estas imágenes más abajo.

En el destierro, Ramiro se ve confrontado con personajes representativos de la sociedad chilena. Tenemos ahí a los representantes del Estado en forma de funcionarios sumisos y conformes al régimen; un cura que busca mantener su neutralidad política; una chamana mapuche que cura al desterrado de una fiebre grave y prevé la llegada de un maremoto terrible; un buzo idealista que está buscando las posibles causas de este tipo de catástrofe natural habitual en la región; más dos exiliados españoles, que huyeron a Chile después de la Guerra Civil Española y que aluden a la vez a la situación de los chilenos exiliados fuera del país.

El sur contiene aquí un microcosmos de la sociedad chilena a finales de la dictadura y a principios de la transición, que representa de manera prototípica a las fuerzas sociales heterogéneas y a la vida cotidiana bajo la represión. El aislamiento geográfico de la zona, destacado todavía más por el espacio insular, refleja, en las palabras del director, “el sentimiento de estar fuera del mundo” de todo Chile, “un sentimiento que la dictadura acentuó probablemente” (Larraín, en Carreño 2003: 155). Resulta paradójico que la vastedad del espacio natural no ofrezca un área de proyección para fantasías de libertad, sino que es precisamente el contraste entre las imágenes de paisajes abiertos y, a su vez, melancólicos y el “encierro virtual” (Larraín, en Villaroel M. 2005: 112) de los personajes lo que nos transmite una sensación asfixiante. No se trata de un encierro físico forzado con rejas y muros, sino, en un nivel psicológico más profundo, del encierro internalizado de toda una sociedad. El sur chileno funciona aquí como *pars pro toto* de la experiencia dictatorial del país entero. Con ello, en oposición a la película de Solanas, en *La frontera* la zona sur no cumple tanto la función de espejo del lugar heterotópico o la de un espacio imaginario utópico, sino más bien la de un vidrio ustorio, o cristal de aumento.

Algunos críticos le han reprochado una “mirada conciliadora” (Carreño 2002: 83) a *La frontera*, considerando que no hay escenas que muestren la violencia física y psíquica de la tortura o que denun-

cien abiertamente la desaparición de los más de tres mil chilenos bajo el régimen de Pinochet.¹⁰ De hecho, señalamientos similares se le habían hecho también a Solanas, reprendiéndolo por no mostrar más directamente la violencia a pesar de que en *Sur*, como hemos visto, sí hay referencias explícitas al maltrato y a la desaparición de personas.¹¹ En efecto, *La frontera* no produce un discurso crítico en el sentido de una toma de posición militante. Sin embargo, también se podría argumentar que *La frontera* expone a su modo aspectos inquietantes de la dictadura, justamente porque borra las localizaciones unívocas de represión y oposición en un espacio fronterizo permeable. En este sentido, no localiza la violencia y la represión en un espacio aislado, como parece ser el lugar heterotópico en *Sur* sino que en *La frontera* estos aspectos forman una parte constitutiva de la “normalidad” social representada en la región austral. De todas maneras, con sus estéticas anti-miméticas, ambas películas proponen, cada una en su estilo, una elaboración crítica y sutil de la Historia reciente.

Así, en *La frontera* tenemos, como en *Sur*, alusiones al papel importante que se le otorga a la memoria en el proceso de democratización. Como resultado de un gesto de transposición, son aquí los personajes españoles los que personifican este ejercicio. La joven Maite trabaja como bibliotecaria del pueblo y busca rescatar la memoria cultural híbrida chilena ejemplificada, entre otros elementos, por unas leyendas mapuches que conserva en su archivo. Su padre, a su vez,

10 “Audiences are able to relate to Ramiro’s experiences in a poetic, allegorical interpretation of Chilean history, without having to relive the most distressing events of the 1970s and 1980s. The coup of 1973 is never directly mentioned in the film, no murders or tortures are witnessed, and there are no brutal military men, only incompetent officials” (Shaw 2003: 89). Para una crítica más dura, véase Lillo (1995: 36-37): “*La frontera* [...] es [...] un fiel representante de la estética de la reconciliación [...] el humor en este filme banaliza la represión [...] contribuye a suavizar la imagen de los militares y se adhiere por esto a la hegemonía de la reconciliación. [...] *La frontera* es una película que no molesta a nadie en estos tiempos porque no cuestiona la actualidad chilena ni la pasada, sino que reconforta al espectador ofreciéndole la posibilidad de integrar el pasado inmediato a una identidad chilena exenta de conflictos.”

11 Solanas sostiene que *Sur* es “símbolo o metáfora sobre el regreso de todo un pueblo, de un país a otro tiempo. [...] Es el traumático regreso del exilio interior y no un film sobre el exilio político, sobre la dictadura o los desaparecidos. Algunos quisieron encontrar eso y terminaron criticando la carencia” (Solanas 1989: 34). Larraín, a su vez, opina que *La frontera* no es una película política, sino que tematiza la busca de identidad chilena (cf. Carreño 2002: 83).

colecciona fotografías de la Guerra Civil y viejos periódicos de la época del primer maremoto. Las alusiones a la memoria colectiva se presentan aquí más indirectas que en *Sur* ya que los textos y las fotografías mencionados no remiten directamente a la Historia política del país y mucho menos a las represiones bajo el régimen militar. En este sentido, resulta también significativo que el viejo exiliado menciona a Franco calificándolo de fascista mientras que nunca se alude a la figura de Pinochet.

No obstante, *La frontera* integra a su vez elementos utópicos y distópicos. Entre las metáforas centrales del film figuran tanto el maremoto, que en el pasado ya había afectado una vez al pueblo con consecuencias fatales, como la actividad del buzo, que busca un agujero en el océano que, según su teoría descabellada, pudiera ser la causa de las erupciones marítimas (00:51:47-00:54:24) (Shaw 2003: 96-97; Franz 1997: s.p.). Antes de señalar los diferentes significados simbólicos habría que destacar una capa referencial del maremoto que se puede relacionar con el maremoto real que tuvo lugar en 1960 con su epicentro en Valdivia. El maremoto, que provocó un *tsunami* muy fuerte, causó la muerte de miles de personas, inundaciones devastadoras y daños graves en gran parte de las ciudades de la IX y X región, como Puerto Montt, Los Ángeles, Valdivia y Concepción (Bizzarro 2005: 235).¹²

En la película, el maremoto representa un *Leitmotiv* tan expresivo como ambivalente que remite a las experiencias políticas y sociales de los años de la dictadura en Chile y, con ello, ha provocado interpretaciones diversas por parte de los críticos. La mayoría de ellos coincide en la ambigüedad de la metáfora. Según Deborah Shaw, el maremoto representa las erupciones de las diferentes fuerzas políticas chilenas, desde el golpe militar en 1973 hasta el proceso de resistencia, y la lenta apertura hacia la democracia en los últimos años de la dictadura (Shaw 2003: 98). La presencia inquietante del primer maremoto en la memoria del pueblo remitiría entonces a los efectos intimidantes del golpe de Estado en la conciencia colectiva, mientras que la llegada del segundo *tsunami* implicaría la ruptura con el régimen y la salida hacia un futuro democrático. Bettina Bremme confirma el carácter ambiva-

12 La catástrofe destruyó casi todo Puerto Saavedra, uno de los lugares de rodaje de la película.

lente del fenómeno marítimo constatando que la ola conlleva un elemento atávico, a la vez destructor y purificante (Bremme 2000: 85). Para Carlos Franz, en cambio, la erupción del segundo maremoto implica más bien la pérdida de las esperanzas políticas e individuales y deja a los personajes como náufragos, condenados a una lucha perpetua (Franz 1997: s.p.). El maremoto provoca la muerte de los españoles y del buzo, un aspecto que refuerza el carácter ambiguo y desconcertante de la metáfora. Otro aspecto problemático de todos estos significados políticos que conlleva la metáfora parece resultar de la aparente relación fatalista entre los hechos históricos y la catástrofe natural, que parecería sugerir que tanto el Golpe como las movilizaciones sociales de resistencia son consecuencia de un destino fatal inevitable y no están sujetas a los actos de los hombres mismos.

Finalmente, la inundación provocada por el *tsunami* implica elementos teológicos y míticos: situada al final de la película y puesta en escena con imágenes oscuras e inquietantes, por un lado recuerda al Apocalipsis (Franz 1997: s.p.) o al Diluvio (Hart 2004: 149f.) bíblicos; por otro lado se lo relaciona con el mito mapuche de “Tenténvilu” (00:55:35-00:55:40) que narra el conflicto entre una diosa terrena y la zorra marítima Coicoi-vilu (Shaw 2003: 97). Con todo ello, la película adquiere una calidad mítica que se podría denominar “de otro mundo” (“otherworldly quality”, Shaw 2003: 97; 01:42:58-01:48:36), y así transgrede el nivel de la ambientación territorial y un significado denotativo concretos, ofreciendo al espectador interpretaciones utópicas y/o distópicas de la catástrofe natural sin decidirse nunca definitivamente por una.

En contraste, el buzo representa una figura meramente positiva. Tiene la teoría de que el océano consiste de dos mares separados que están unidos por un agujero submarino escondido: cuando las masas de abajo se calientan, se produce, según él, el *tsunami* destructor –su solución para evitar la devastación sería entonces encontrar y rellenar este hueco escondido. Según Burriel, es el mar de arriba que representa al régimen represivo mientras que las masas de abajo simbolizan a las fuerzas populares y de resistencia (Burriel 1998: 201).

Cuando el buzo habla de su esperanza de poder descubrir en el futuro las causas del maremoto y así encontrarle una solución a la violenta amenaza, la cámara nos muestra al personaje en el punto más alto de un cerro desde donde se puede ver el mar. De hecho, es uno de

los pocos momentos de la película en que se muestra un paisaje sereno. Mientras que la música, a su vez, subraya el tono esperanzador de la búsqueda idealista, podemos observar en el horizonte un arco iris que alude a las posibilidades de un futuro libre y democrático (00:51:46) (Shaw 2003: 96).¹³ Al final del film, el buzo y Ramiro arrastran desde el mar la estatua del “Abrazo de Maipú” que representa al general O’Higgins –figura simbólica de la independencia de Chile– junto con San Martín (01:33:35-01:34:50). El hallazgo es otra metáfora política que expresa la esperanza de un futuro constructivo de base democrática, y remite a la vez a la solidaridad transnacional histórica entre Chile y Argentina que los militares a ambos lados de los Andes transformaron en hostilidad bélica. Dado que constituye otro signo material de la Historia nacional, el monumento resalta de nuevo la importancia de la memoria cultural, y apunta de manera autoreflexiva al propio papel de la película en este proceso.

Con su búsqueda incansable e idealista de un futuro mejor, el buzo personifica una visión utópica de la transición hacia la democracia. En cambio, podemos interpretar el agujero como metáfora negativa de “todo lo malo” en el país: representa a la vez la carencia, el vacío, el olvido y el terror –es decir que figura como símbolo distópico– (Shaw 2003: 96-97).¹⁴ La muerte del buzo en el maremoto, sin embargo, relativiza también aquí la actitud exclusivamente optimista del personaje y apunta a las posibles dificultades y obstáculos en el camino hacia este futuro postdictatorial positivo.

En comparación con *Sur*, en *La frontera* los espacios de simbolización positiva o negativa tanto como los conceptos de exilio o de compromiso social se manifiestan de manera menos clara e inequívoca. A pesar de que el título nos sugiere a primera vista una separación determinante entre los espacios geográficos y conceptos sociales, entre la dictadura y la libertad, lo bueno y lo malo, lo propio y lo ajeno, la película gira justamente alrededor de la transgresión de los límites

13 Hart (2004: 150) apunta otra vez a la dimensión bíblica de esta escena (libro de Job).

14 “The hole is a dystopian symbol for all that is wrong; it can be seen to represent lack, disharmony, emptiness, the forgotten past. The urge to find and fill the hole takes on a mythical dimension and can be seen as part of the history of the search for the utopian dream. In an inverse reworking of the biblical myth of the Promised Land, the search here is for the causes of destruction, to find peace and harmony to create a new land” (Shaw 2003: 96-97).

de todos estos conceptos binarios, remitiendo más bien a su entramado indisoluble. El film plantea fronteras que va deconstruyendo al mismo tiempo. Ahí está, por ejemplo, la frontera natural entre isla y tierra firme que produce el aislamiento de Ramiro, pero que al final de cuentas también le otorga el espacio para desarrollarse y volver a afirmar su denuncia política defendiendo así su libertad personal. El mar, a su vez, constituye una frontera natural que, simultáneamente, separa y une a los hombres: con sus erupciones violentas y como línea fronteira por un lado, y por otro como pasaje entre isla y tierra o España y Chile. El aislamiento y exilio interior también son estados psicológicos que al mismo tiempo son planteados y transgredidos en la película. Queda abierto, por ejemplo, dónde empieza el exilio interior y dónde empieza el destierro oficial, cuáles son actos de resistencia y cuáles más bien comportamientos de resignación y retraimiento social.

Shaw ha destacado de manera convincente este aspecto de fluctuación transgresora afirmando que

[t]he notion of the frontier normally implies a crossing from one point to another, a bridge to be crossed on the journey to a destination; however, this film remains in the borderland. Set in the spaces in between, *The Frontier* is a film without certainties, where dichotomies are blurred (Shaw 2003: 89).

La imaginación del sur oscila, también en *La frontera*, entre un nivel político-histórico concreto, y la construcción de un espacio irreal, utópico o distópico, entrecruzando esta vez de manera inseparable los aspectos más contradictorios de sufrimiento y esperanza.

4. Un lugar de memoria polisemántico

Como espacio geográfico, el sur tiene en ambas películas un carácter referencial, ya que remite a la violencia concreta en forma del destierro y el encarcelamiento de presos políticos en la región austral americana durante ambos regímenes dictatoriales. Además de esto, la inclinación hacia una estética anti-mimética, o mítico-poética, refuerza en ambos casos el predominio del significado connotativo del espacio. En ambos filmes, la zona adquiere una función simbólica muy importante: por su localización periférica, constituye un espacio en el que al mismo tiempo se vuelcan los deseos y fantasías utópicas y distópicas. Siguiendo a Nelly Richard, podríamos interpretar esta paradoja, entre

otras cosas, como síntoma de un estado transitorio y de la consecuencia del conflicto entre el deseo de “re-integrar lo desintegrado” (Richard 2003: 289), es decir, el intento de recuperar los grandes proyectos ideológicos de la izquierda y la conciencia de un duelo permanente y una pérdida irrecuperable.

En *Sur*, las experiencias extremas y esperanzas humanas son desplazadas hacia la periferia en un gesto de transposición geográfica. Con su puesta en escena polarizada, la película plantea un discurso explícitamente en contra del régimen militar, construyendo el sur como lugar de experiencias fuera de la “normalidad” o realidad argentina: la heterotopía de la cárcel-penal, la utopía de un futuro justo y humano.

En cambio, *La frontera* se muestra mucho menos explícita ya que no tematiza tan abiertamente la violencia y en su lugar opta por una denuncia indirecta. El film plantea el microcosmos de una sociedad (post-)dictatorial fuertemente marcada por el autoritarismo y quizás desarrolla su efecto inquietante precisamente por sus ambivalencias preocupantes a varios niveles. Lira (2001: 52) sostiene que “[l]a experiencia de miedo y paralización por el horror existente y el riesgo de padecerlo es tal vez la experiencia más masiva en la sociedad chilena en el período post 73” Raffin (2006: 157-158) afirma que

[...] las dictaduras del Cono Sur se apoyaron en, al tiempo que construyeron, un estado terrorista que fue acompañado asimismo y necesariamente, por la instauración de un cierto modelo social y de una cultura del miedo.¹⁵

Más que una explícita “memoria del terror”, se construye aquí en analogía una “memoria del miedo” —lo que remite a su vez a aspectos de la realidad postdictatorial chilena que sigue afectada de manera significativa por la experiencia del temor.¹⁶

15 “La ‘cultura del miedo’ implica un achicamiento del espacio público al tiempo que un repliegue del individuo sobre sí mismo, lo que acarrea la ruptura de los lazos de solidaridad social horizontal; actualiza antiguos miedos, alienta la desconfianza y tiende a la delación. Ante la imposibilidad de poner en práctica aquello que se imagina, el acto de pensar, reflexionar e imaginarse una alternativa, ya es, en sí mismo, subversivo en el contexto de una cultura del miedo” (Raffin 2006: 158).

16 “Chileans watching this film in 1991 were also in the borderland between dictatorship and democracy, attempting to build a democratic society with Augusto Pinochet still head of the armed forces” (Shaw 2003: 96).

Otro aspecto a destacar es la relación del tema del exilio, tal como se lo plantea en *Sur* y *La frontera*, con la puesta en escena de la localización geográfica en ambas películas. Solanas ha elaborado el tema del exilio en *Tangos...* en detalle. En *Sur*, tenemos por un lado un personaje extradiegético que acaba de volver del exilio europeo a Buenos Aires y representa el destinatario ficticio de la historia que la película va narrando. Por otro lado está el exilio interior de María, localizado en la Patagonia y relacionado con imágenes cinematográficas luminosas y positivas. También los personajes que se quedan en Buenos Aires, como Rosi, experimentan una forma de exilio interior. La cárcel de la Patagonia parece estar claramente opuesta a estos estados ya que aquí se trata de un encierro físico muy determinado. Sin embargo, en la medida que Floreal va interiorizando las normas represivas del lugar, vemos cómo el encierro físico se va transformando poco a poco en un exilio interior.

Resulta significativo que el título inglés de *La frontera* es justamente *The Exile*. Con ello, se indica una significación más restringida de la que propone el título original que, como hemos visto, apunta precisamente hacia los significados plurivalentes del film. En *La frontera*, el tema de exilio se presenta desde el principio como un concepto menos concreto y explícito. Primero está el destierro de Ramiro que oscila entre la reclusión física y el exilio interior. Después son sobre todo los dos personajes españoles, la bibliotecaria Maite y su padre, quienes personifican la experiencia del exilio también de los muchos chilenos emigrados bajo la dictadura. Los dos parecen vivir fuera del tiempo y del lugar, desterrados de su patria y perdidos en sus anhelos y sueños nostálgicos. Luego está también la ex-mujer de Ramiro que viene a visitarlo con el hijo y su nueva pareja viniendo desde su exilio holandés (01:09:52-01:15:10). Su aparición muestra la lejanía emocional entre la ex-pareja y apunta de manera reveladora a la idealización estereotipizada de los exiliados chilenos por una parte de las izquierdas europeas ya que la exiliada se queja de los clichés y proyecciones a los que se ve confrontada al otro lado del Atlántico.

En resumen, no sorprende mucho que, por la lejanía de los centros urbanos políticos y culturales y el aislamiento geográfico (acentuados por las situaciones en el centro de detención y la insularidad correspondientes), el sur en ambos casos se relaciona fácilmente con el tema del exilio (tanto físico como psicológico).

Como hemos visto, destaca en ambas películas una inclinación hacia la metáfora, la alegoría y la discursividad en las representaciones del espacio. Además, podemos observar en los dos filmes los “mecanismos de transposición” que destaca Julia Kristeva como elementos esenciales del procesamiento del pasado (Kristeva, citado por Richard 2003: 289), por ejemplo, los desplazamientos geográficos en *Sur* (heterotopía de la cárcel) e histórico-políticos en *La frontera* (tema de la Guerra Civil española).

Finalmente cabe mencionar el papel que se le otorga de manera explícita a la memoria textual y material: en *Sur*, tenemos como modelo constructivo liberador el “archivo Sur”, en el que se guardan los textos de los pensadores liberales y democráticos; como ejemplo represivo, en cambio, se presenta a la oficina de censura que descalifica y hace desaparecer miles de libros “subversivos” en un acto destructor. En *La frontera* son sobre todo los dos exiliados españoles que personifican el trabajo de la memoria con sus actividades en la biblioteca pública y sus archivos privados de fotografías y periódicos. En ambas películas, los trabajos de la memoria cultural se encuentran en peligro (o por la represión estatal, o por el clima húmedo y la catástrofe natural que remite a su vez a la política de represión).

En un gesto autoreflexivo, los filmes apuntan así al importante papel de la labor de la cultura en el proceso de democratización y procesamiento del pasado. La autoreflexividad es reforzada tanto en *Sur* como en *La frontera* por la estética anti-realista y elementos meta-narrativos, como el personaje del narrador en Solanas y la aparición del equipo de televisión delante el cual Ramiro repite su denuncia en Larraín (01:49:50-01:50:30). Como indica Nora, los lugares de memoria son “objetos dobles”, abiertos a significados múltiples, que refieren a su propio carácter construido: “Tous les lieux de mémoire sont des objets en abîme” (Nora 1984: XXXVII). Las dos películas aquí analizadas (re-)construyen una memoria cultural mientras que al mismo tiempo apuntan hacia su propia condición de obra de arte construida.

Para concluir, podemos resumir que las películas proponen una visión fílmica del sur que se aleja de las proyecciones míticas y turísticas tradicionales de esta zona austral americana. Junto con los monumentos ya establecidos y otros documentos y obras de arte que rescatan la memoria de la Historia reciente en esta región, se va construyendo un lugar de memoria que nos remite de manera metonímica y

simbólica al terror del Estado en Argentina y Chile. El sur representa un lugar de memoria polisemántico que remite tanto al terror como a la esperanza, tanto a la experiencia dictatorial de una zona geográfica concreta como a la memoria colectiva de los dos países. En ambas películas, la región oficia de “lugar otro” para elaborar de manera sustitutiva los traumas de la dictadura y articular esperanzas individuales y colectivas, constituyendo un lugar cultural en el que se cruzan el pasado, el presente y el futuro.

Filmografía

- Larraín, Ricardo (1991): *La frontera*. Chile/España.
 — (1999): *El entusiasmo*. Chile/Francia/España.
 Solanas, Fernando (1968): *La hora de los hornos*. Argentina.
 — (1985): *Tangos... el exilio de Gardel*. Argentina/Francia.
 — (1988): *Sur*. Argentina/Francia.
 — (1992): *El viaje*. Argentina/México/Francia/España/Reino Unido.
 — (2004): *Memoria del saqueo*. Argentina/Suiza/Francia.
 Sorín, Carlos (2002): *Historias mínimas*. Argentina/España.

Bibliografía

- Bizzarro, Salvatore (2005): *Historical Dictionary of Chile*. Lanham/Toronto/Oxford: The Scarecrow Press.
 Bremme, Bettina (2000): *Movie-mentos. Der lateinamerikanische Film: Schlaglichter von unterwegs*. Stuttgart: Schmetterling.
 Burriel Llombart, Jaime (1998): “A propósito de la historia reciente de Chile: *La frontera*, entre la realidad y la ficción”. En: Alcázar, Joan del/Tabanera, Nuria (eds.): *Estudios y materiales para la historia de América Latina 1955-1990*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 191-203.
 Calveiro, Pilar (2002): *Desapariciones: memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. México, D.F.: Taurus.
 Carreño, María Francisca (2002): *Cine chileno, 1990-1999: una década de imágenes en movimiento*. Tesis de licenciatura, Santiago: PUC.
 Ciria, Alberto (1995): *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
 Dujovne Ortiz, Alicia (1996): “Neuquén, Ushuaia, Trelew: trois prisons extrêmes”. En: Schneier-Madanes, Graciela (ed.): *Patagonie. Une tempête d'imaginaire*. Paris: Éditions Autrement, pp. 198-204.
 Foster, David William (1992): *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia/London: University of Missouri Press.

- Foucault, Michel (1994): "Des espaces autres". En: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits. 1954-88*. Vol. 4. Paris: Gallimard, pp. 752-762.
- Franz, Carlos (1997): "Ricardo Larraín en la frontera". En: <www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p243/12482062007028203087624/p0000001.htm#I_0_> (05.05.2009).
- Hart, Stephen M. (2004): *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis.
- Lillo, Gastón (1995): "El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 1, pp. 31-42.
- Lira, Elizabeth (2001): "Memoria y olvido". En: Olea, Raquel/Grau, Olga (eds.): *Volver a la memoria*. Santiago: LOM, pp. 45-60.
- Nora, Pierre (1984): "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux". En: Nora, Pierre (ed.): *Les lieux de mémoire*. Vol. 1. Paris: Gallimard, pp. XVII-XLII.
- Oubiña, David (1994): "Exilios y regresos". En: España, Claudio (ed.): *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 68-81.
- Pons, María Cristina/Soria, Claudia (2005): "El mito del sur en el cine argentino: entrevista a Claudio España". En: Pons, María Cristina/Soria, Claudia (eds.): *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 245-272.
- Raffin, Marcelo (2006): *La experiencia del horror. Subjetividad y derechos humanos en las dictaduras y posdictaduras del Cono Sur*. Buenos Aires: Del Puerto.
- Richard, Nelly (2003): "Las reconfiguraciones del pensamiento crítico en la posdictadura". En: Jáuregi, Carlos A./Dabove, Juan Pablo (eds.): *Heterotopías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 287-298.
- Shaw, Deborah (2003): *Contemporary Cinema of Latin America. Ten Key Films*. New York/London: Continuum.
- Solanas, Fernando "Pino" (1989): *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*. Buenos Aires: Puntosur.
- Villarreal M., Mónica (2005): *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Yvette Sánchez

***La fiesta del Chivo:*
el dictador dominicano como pantalla
de proyecciones peruanas**

Lo que Varguitas no dijo. Así reza el título de un libro escrito por la auténtica tía Julia, en 1983, como réplica a la novela publicada por Mario Vargas Llosa, en la que ella, ficcionalizada, desempeña un papel protagonista. Julia Urquidi Illanes, tía y ex mujer del autor peruano, se había tomado al pie de la letra la novela *La tía Julia y el escribidor* y quería rectificar unas cuantas cosas, reprochando a su sobrino y ex marido el haber tergiversado y falsificado las bases reales de su historia común.

La recepción de *La fiesta del Chivo* (Vargas Llosa 2000) ha tomado un rumbo parecido. Dentro (y fuera) de la República Dominicana, la novela sobre el ficcionalizado dictador Trujillo suscitó una gran polémica, sobre todo entre los historiadores de la Isla, de los que el peruano recibió una lluvia de reproches, además de una recriminación por plagio. Y las personas reales de ambos bandos, tanto los familiares del “Benefactor de la Patria” como los pertenecientes al clan de los tiranicidas, se quejaron de falsificación.

A pesar de que sea muy fácil para Vargas Llosa reaccionar a tales reprobaciones escudándose en la cualidad ficcional de sus novelas, lo que le permite aparentemente reclamar la absolució, no parece que se le pueda conceder carta blanca así como así. Me parece más bien un tema delicado, apropiado sobre todo para juristas, quienes, en aquellos casos donde se produzca una acusación, tendrán que investigar el posible perjuicio que determinadas obras de arte puedan causar al derecho a la integridad personal, lo que lleva a poner en tela de juicio la supuesta libertad y autonomía de creación.¹ Es decir que el elogio a la mentira, el discurso sobre la “verdad de la mentira” no exonera auto-

¹ Mi colega Thomas Geiser (1990) escribió su tesis de “habilitación” jurista sobre este tema. Y recientemente ha vuelto al tema en un artículo: “Kunstfreiheit und Persönlichkeitsschutz” (Geiser 2008).

máticamente a Vargas Llosa de esta responsabilidad ética (y jurídica). Se dio hace poco un caso suizo de denigración de una persona, menos obvio y transparente, sin que la novela utilizara siquiera su nombre propio: el autor y la editorial tuvieron que renunciar a la tirada completa. Si una persona privada se reconoce en una obra de arte y se siente herida por la representación que se hace de ella, cabe contraponer *su* derecho básico a la intimidad con la libertad de expresión del artista; la ficción literaria no miente, siempre y cuando no perjudique al prójimo. El derecho privado se encarga de la protección de la persona perjudicada (en asuntos de verdad, privacidad, honor, nombre, historia vital, etc.), y ésta puede pedir indemnización o desagravio. Eso sí, el damnificado tendrá que preguntarse siempre si no se causa aún más daño haciéndolo todo público y exponiéndose quizás a la ridiculización.²

Lo que Varguitas no nos dijo es cómo “miente”, cómo crea una historia a su manera, mentirosa, a través del filtro ficcionalizador, cómo instrumentaliza la materia prima, cómo pergeña, cómo monta sus tramas y personajes a partir de personas reales y datos empíricos. ¿Hasta dónde (en su docudrama o novela histórica o historia novelada) se permanece fiel a los hechos históricos en torno a sistemas autoritarios?

Al escribir sobre el totalitarismo, Mario Vargas Llosa, quien afirma haber vivido las dos terceras partes de su vida en dictaduras³ y quien, en su candidatura a la presidencia del Perú, perdió contra Fujimori, habría concebido como demasiado burdo un ataque literario directo contra el antiguo rival político. Reprimió el ajuste de cuentas convirtiéndolo en una indirecta contra el odiado régimen de su patria. Como tema alternativo para una segunda novela sobre el dictador —después de *Conversación en la Catedral*— eligió la lejana isla cuya férrea dictadura ya había tenido en mente durante muchos años. De paso, la imagen de Fujimori, Montesinos y compañía, que ya cuando Vargas Llosa redactaba *La fiesta del Chivo* andaba bastante maltrecha, recibiría un leve daño (co)lateral, puesto que en los sistemas totalitarios hay toda una serie de mecanismos que resultan fácilmente inter-

2 Hasta ahora, no ha habido pleito en el caso de *La fiesta del Chivo*.

3 Según una entrevista que Regula Renschler le hizo al autor para el programa *52 beste Bücher* (Radio Nacional Suiza el 17 de junio de 2001).

cambiables. La proyección que suele comparar un conflicto interno con uno externo se muestra aquí como un mecanismo de defensa (para la fama personal), sin por ello perder el carácter de ataque no *tan* oculto.

La fiesta del Chivo es una de las mejores novelas de Vargas Llosa, muy bien construida y mostrando un meritorio intento de empatía con el pasado de la República Dominicana; el literato se documentó a fondo. Y el texto se presta para señalar un camino hacia la superación de cualquier pasado dictatorial (no echando demasiada tierra sobre los nefastos acontecimientos, sino poniéndolos al descubierto). En este sentido, Trujillo funciona como dictador emblemático. Se le pueden perdonar un par de irregularidades y deslices, así como algunos chatos estereotipos aplicados al pueblo dominicano, extraños en un poeta docto y que resultan más bien propios de un turista.

A pesar del gran esfuerzo realizado por informarse exhaustivamente sobre la historia dominicana, las proyecciones del autor peruano delatan repetidas veces su condición de foráneo⁴ y tampoco le sale demasiado bien a Vargas Llosa su ocasional intento de imitar el lenguaje regional, ya que salpica un habla suprarregional latinoamericana con unos (supuestos) dominicanismos. La protagonista totalmente ficcional se queda algo esquemática. Tampoco ayuda el hecho de que el autor esté endeudado con la crónica del historiador neozelandés Bernard Diederich (1978) titulada *Trujillo. The Death of the Goat* (o la de Robert Crassweller 1966: *Trujillo: the Life and Times of a Caribbean Dictator*). Todos estos puntos críticos ya han sido elaborados anteriormente por varios colegas.⁵

De momento, me limito a ilustrar la estrategia consciente de transferencia o proyección de Vargas Llosa y a mirar de cerca, por ejemplo a los personajes cortesanos del séquito del dictador Trujillo, deteniéndome en uno de ellos sobre todo.

4 Me limito a citar un solo ejemplo que muestra los estereotipos, a través de los que el autor peruano (con un sentido de la audición bastante delicado) percibe la vida de la isla caribeña hacia finales del siglo XX. “Algo en los dominicanos se aferra a esa forma prerracional, mágica: ese apetito por el ruido. (‘Por el ruido, no por la música.’)” (*La fiesta del Chivo*: 15)

5 Por ejemplo, Frauke Gewecke, en septiembre de 2001, en un Dossier de *Iberoamericana* (Nº 3, pp. 109-179), en colaboración con Sabine Köllmann y los historiadores Franklin Franco Pichardo y Roberto Cassá. Remito asimismo a la monografía sobre el género de Ana Gallego Cuiñas (2006).

En la constelación de un régimen totalitario siempre está el malo, el esbirro, el que para disipar y pulir la culpa del dictador funciona como chivo expiatorio, elemento amortiguador, foco de todas las maldades. En la República Dominicana este papel le correspondía a Johnny Abbes García, en Perú a Vladimiro Montesinos.

El fujimorato, la democracia de mera apariencia, con un sistema de partidos más que cuestionable, la inoperancia del congreso, un régimen hipercentralista, problemas constitucionales (derechos humanos, doble reelección presidencial, etc., cf. Planas 1999) y reproches de corrupción y tortura hicieron dimitir a Alberto Fujimori desde Japón, y luego fue destituido por “incapacidad moral” el mismo año de la publicación de la novela de Vargas Llosa. Finalmente, nueve años más tarde, en abril de 2009, tras una larga huida, fue condenado a 25 años de cárcel.

Y para mantener a flote el sistema de poder, de vez en cuando hay que hacer un escarmiento con la caída en desgracia de un cortesano: el personaje de Agustín Cabral tiene un alter ego real, Mario Fermín Cabral, senador del trujillato, gobernador de Santiago nombrado por Trujillo en 1940, destituido en junio de 1941 y tomado preso por supuestas “graves acusaciones”. Mario Fermín Cabral sufrió la humillación de dos meses de prisión, luego Trujillo lo liberó y lo reintegró a su círculo de colaboradores. Durante el fujimorato, este sistema de arbitraria caída en desgracia toma cuerpo igualmente en los generales Máximo Vera, jefe del mando antiterrorista, y Guillermo Bobbio, director de la Seguridad del Estado.

Tales paralelismos de personal del gobierno son demasiado obvios y se han repetido no pocas veces. Pero lo que Varguitas nunca dijo ni tampoco mencionó nadie de entre los historiadores dominicanos en la eterna discusión sobre la fidelidad a los hechos históricos y la ficción, *facts and fiction*, es un asunto bastante más interesante.

Se trata del enigmático Henry Chirinos, el constitucionalista beodo. Al escudriñar mis libros de historia dominicana, para averiguar a qué jurista feo y entregado al alcohol se refería Vargas Llosa al construir su personaje, no hallé a nadie en el séquito de Trujillo que se le pareciera y que tuviera alguna base real, documental.

Ni siquiera el prestigioso historiador dominicano Roberto Cassá, catedrático, miembro de la Academia de la Historia y director del Archivo Nacional ha resuelto el enigma, ni tampoco Pedro Conde

Surla quien publicara en abril de 2001, en la revista cultural dominicana *Vetas*, su artículo “El Chivo de Mario Vargas Llosa”. Al analizar a los “aduladores palaciegos” de Trujillo, Conde Surla afirma, sin acertar:

Otros, como Henry Chirinos, con nombres y apellidos inventados, y otros, como Balaguer, con nombres y apellidos reales. Balaguer, de cualquier manera es inconfundible y de poco o nada le valía el camuflaje de un nombre ficticio. [...] El misterio, en cambio, envuelve a Henry Chirinos. La gente de cierta edad se pregunta por Chirinos, los conocedores indagan sobre Chirinos y no lo identifican, porque Chirinos es, a todas luces, un prototipo, el prototipo de varios cortesanos. Su descripción corresponde probablemente a una mezcla de físicos y personalidades de cortesanos de la era: gordo como Fulano, sucio como Zutano, beodo como Mengano, etc. Chirinos es un poco todos, un mejunje, un cóctel, una batida de cortesanos (Conde Surla 2001: s.p.).

Pues no: Vargas Llosa *no* configuró su personaje según un sistema fragmentario o mosaico de retales, sino que muy hábilmente introdujo como polizón o pasajero clandestino de esta caterva de cortesanos de Trujillo a Enrique Chirinos Soto, abogado congresista, quien dirigiera las reformas constitucionales bajo Fujimori en el Perú.



Fuente: <<http://www.caretas.com.pe/1478/arequipa/44-1-c.jpg>> (11.7.2011).



Fuente: <<http://www.caretas.com.pe/1478/arequipa/44-1-c.jpg>> (11.7.2011).

Como se puede ver en las fotografías, las referencias a su fealdad se corresponden con la vida real. Parece que el literato quiso saldar cuentas con quien antaño fuera el portavoz de su partido durante su candidatura a la presidencia y luego cambió al otro bando y se hizo fujimorista; el tal sujeto aún se había



Fuente: <<http://www.caretas.com.pe/2000/1624/web/cartas/8-1-c.jpg>> (11.7.2011)

permitido emitir comentarios racistas en la lucha electoral contra el inmigrante japonés, elogiando a *su* candidato, Vargas Llosa, por ser un “peruano de cuatro costados” (Laufer 2000: 175-176).

Al leer y analizar, hace un par de años, *La fiesta del Chivo* con los estudiantes, por pura casualidad y a través de la popular revista política peruana *Caretas*, di con un número del año 1997 que me mostró al Chirinos auténtico. Obviamente a los historiadores dominicanos (e internacionales) no se les ocurrió consultar el panorama político peruano (y así quitarse de encima, en un efecto relativizador, algo del peso de su pasado divulgado ampliamente por el autor peruano). En cambio, un periodista del suplemento SOMOS de *El Comercio* de Lima, Gustavo Faverón Patriau (2000), sí le hizo la pregunta al autor, a la que Vargas Llosa contestó ocultando de nuevo su camuflado arreglo de cuentas contra el auténtico Chirinos, tal como había negado públicamente (allá en 1983, en el teatro de Zúrich) haber leído el libro de su tía Julia.

A la pregunta del periodista sobre la pareja Henry Chirinos y Enrique Chirinos Soto, Mario Vargas Llosa contesta de una manera evasiva y sin ningún guiño: no se deja mirar las cartas, ni siquiera con la distancia de una década después de la publicación del libro.

No veo hace mucho a Chirinos Soto, no sé si se acerca o se aleja de mi personaje. Digamos que en todas partes hay coincidencias entre quienes son senadores al servicio de una dictadura. Se parecen. Hasta físicamente llegan a tener cierta afinidad, ¿no es verdad? (Vargas Llosa citado en Faverón Patriau 2000).

“Miente” con más arte cuando escribe novelas ...

La apología de la mentira que arrancó en la Antigüedad y vivió otro auge en el decadentismo la adoptó y cultivó Vargas Llosa a discreción. Si pienso en el concepto en conexión con la literatura, se me ocurren espontáneamente él, Harald Weinrich con su *Linguistik der Lüge*,⁶ o Antonio Muñoz Molina del fin de siglo pasado, y del XIX, El Marqués de Bradomín, Nietzsche u Oscar Wilde. La representación, ilusión y apariencia le parece a Antonio Muñoz Molina más verdadera y verosímil que la imitación mimética, chata de la realidad empírica

6 Weinrich (1966) cita el salmo (115,11), “omnis homo mendax” y el famoso sofisma cretense.

(Muñoz Molina 1996: 312). El Marqués de Bradomín pronuncia todo un elogio de la mentira y la concibe como catalizadora del don fabulador, mientras que la luz de la verdad le parece insípida. En la misma época propagan la mentira como sustrato o motor creativo y seductor Nietzsche⁷ y Oscar Wilde,⁸ para quien el mentiroso es la base misma de la sociedad civilizada.

Vargas Llosa se inscribe en toda esta tradición reanudando el tema de la ilusión (o falsificación) artística, siguiendo la tesis de Baudrillard del simulacro, de la simulación “más verdadera que la verdad”, asegurando en su ensayo *El arte de mentir* (citado en Sullà 1996), la base mentirosa de cualquier pieza ficticia.⁹ Las mentiras “llenan las insuficiencias de la vida”, “documentan” nuestros “demonios”, materializan “fantasmas”, “nostalgias” “frustraciones”, “deseos”, “obsesiones” (Vargas Llosa citado en Sullà 1996: 274).¹⁰ Se aplican principios primarios tramposos y abiertamente declarados como tales y todo detector de mentiras se torna obsoleto.

La rehabilitación de la mentira apunta, si su efecto no es dañino, a los principios del fraude, la simulación, el camuflaje, el mimetismo, el placer lúdico y aliviador, a la mascarada del ser y parecer, según la carnavalización de Bajtin. El discurso de la mentira constituye un

7 Nietzsche expresa escepticismo respecto a la verdad comentando la general mentira lingüística y defendiendo la supremacía del Arte sobre la Vida. El arte declara la apariencia como apariencia, por ende no quiere engañar, es verdadero. “Der Intellekt, jener Meister der Verstellung, ist so lange frei und seinem sonstigen Sklavendienste enthoben, als er täuschen kann, ohne zu schaden, und feiert dann seine Saturnalien. Nie ist er üppiger, reicher, stolzer, gewandter und verwegener [...]” (Nietzsche 1980: 889). [“El intelecto, aquel maestro del disimulo, es libre y queda eximido de otras esclavitudes mientras logre engañar, sin hacer daño; entonces celebra sus saturnalias. Nunca es más suntuoso, rico, orgulloso, diestro y audaz” (trad. Y.S.)].

8 Oscar Wilde, en “The Decay of Lying” (1889), igualmente propugna liberarse de la “prisión” y el “fracaso” del realismo/naturalismo e independizar el Arte de la Vida o la Naturaleza “imperfectas”, meras imitadoras (cf. Cansinos-Assens citado en Freixas 1997: 51).

9 Vargas Llosa (citado en Sullà 1996: 275) afirma que “sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar”.

10 En el proceso transformador de la creación, se agrega a la vida, más o menos sutilmente, cierta dosis ilusionista de “modificación profunda” y verdad inherente. Por supuesto que ello depende de la preceptiva literaria de la verosimilitud, la “capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de la fantasía” (Vargas Llosa citado en Sullà 1996: 273).

código más de conducta despreocupada, corrosiva, disidente. Eso sí, frente a la mentira, cabe distinguir disimulos (usar de ardides), omisiones (el no decirlo todo) y engaños o falsificaciones (dejar al margen determinados hechos y sacar otros a relucir), ya que no son conceptos sinónimos.¹¹

La verdad de las mentiras literarias se torna, en el contexto de *La fiesta del Chivo*, en el oxímoron opuesto, el político, “La mentira de la verdad”¹² que señala la dialéctica de la mentira y el difícil y lento proceso transicional del esclarecimiento de la verdad en la postdictadura y así cobra una dimensión más existencial. La búsqueda de la verdad: el alejarse del ocultamiento y las mentiras resulta imprescindible para construir la postdictadura; a este problema se enfrenta cualquier Comisión de Verdad y Reconciliación que debe investigar los crímenes cometidos o fijar la dosis necesaria de amnistía e impunidad, como tributo de la mentira a la verdad. Ése es el trauma y el “sentimiento de culpa de una sociedad que está dispuesta, parcialmente, a vivir sin justicia y sin una conciencia moral adecuada” (Achugar 1992: 45). ¿Cuánta verdad aguanta la escritura postdictatorial? La mentira en política es un tema vasto, como lo afirma varias veces Hannah Arendt en *Verdad y política*.

Las novelas de la dictadura reflejan la dialéctica entre verdad y mentira; son un campo de mutuo receptáculo en el lento proceso de afrontar traumas causados por sistemas totalitaristas y el intento de superación político-literaria de demagogias, en las que la mentira política utilitarista, dañina o maliciosa (con engaño intencionado) suele tener primacía.

La mentira (y las apariencias, manipulaciones, simulaciones, ilusiones, falsificaciones) pertenecen al lenguaje, por ende a efectos retóricos, tropos, equívocos, que suelen colarse en el discurso político. En general, la literatura y la política mantienen una relación estrecha, también en el terreno de la Academia. No solo las ciencias políticas, sino también las jurídicas, sociológicas, históricas e incluso las económicas utilizan cada vez más como material de estudio un corpus

11 Jacques Derrida define la mentira (distinguiéndola del error y lo falso) como intención de engañar al otro, de confundirlo, y propone una historia (desde la Antigüedad aristotélica) de distintas concepciones de la mentira.

12 Cf. el título de la contribución de Jochen Mecke en este tomo.

literario, sobre todo en las universidades norteamericanas que es de donde viene el impulso.¹³

Quién sino Mario Vargas Llosa, un literato que siempre ha tenido puesto un pie en asuntos políticos, puede servir de nexo entre los dos territorios. Eso sí, Varguitas estará bajo nuestra vigilancia constante, por lo que no nos dice.

Bibliografía

- Achugar, Hugo (1992): *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Conde Surla, Pedro (2001): "El Chivo de Mario Vargas Llosa". En: *Vetas*, 55 (<www.archivodevetas.blogspot.com/2006/07/el-chivo-de-mario-vargas-llosa-pedro.html>; 05.11.2008).
- Crassweller, Robert (1966): *Trujillo: the Life and Times of a Caribbean Dictator*. New York: Macmillan.
- Diederich, Bernard (1978): *Trujillo. The Death of the Goat*. Boston/Toronto: Little, Brown & Co.
- Faverón Patriau, Gustavo (2000): "Las dictaduras gobiernan nuestro inconsciente". En: *El Comercio* (Perú). Suplemento SOMOS, 13 de mayo (<www.laobradevargasllosa.com/entrevistas/vista18.html>; 05.11.2008).
- Freixas, Laura (1997): *Retratos literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*. Madrid: Espasa.
- Gallego Cuiñas, Ana (2006): *Trujillo: el fantasma y sus escritores. Historia de la novela del trujillato*. París: Mare & Martin.
- Geiser, Thomas (1990): *Die Persönlichkeitsverletzung insbesondere durch Kunstwerke*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.
- (2008): "Kunstfreiheit und Persönlichkeitsschutz". En: Schwander, Ivo (ed.): *Neuigkeiten im Kunstrecht*. St.Gallen: Universität St. Gallen, Institut für Rechtswissenschaften und Rechtspraxis, pp. 9-29.
- Laufer, Anke (2000): *Rassismus, ethnische Stereotype und nationale Identität in Peru* (Ethnologische Studien, 34). Münster/Hamburg/London: LIT.
- Muñoz Molina, Antonio (1996): "El personaje y su modelo". En: Sullà, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, pp. 311-316.
- Nietzsche, Friedrich ([1873] 1980): "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne". En: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. T. 1. München: dtv, pp. 875-890.

13 En EE.UU. se han creado cátedras que trabajan exclusivamente según dicho método, por ejemplo, las de "Law and Literature".

- Planas, Pedro (1999): *El Fujimorato. Estudio político-constitucional*. Lima: s.e.
- Renschler, Regula (2001): "Entrevista a Mario Vargas Llosa". En: Radio Nacional Suiza DRS2: *52 beste Bücher*, 17 de junio.
- Sullà, Enric (ed.) (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Urquidí Illanes, Julia (1983): *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Khana Cruz.
- Vargas Llosa, Mario (1969): *Conversación en la Catedral*. Barcelona: Seix Barral.
- (1977): *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.
- (1996): "El arte de mentir". En: Sullà, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, pp. 269-275.
- (2000): *La fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara.
- Weinrich, Harald (1966): *Linguistik der Lüge. Kann Sprache die Gedanken verbergen? Antwort auf die Preisfrage der Deutschen Akademie der Sprache und Dichtung vom Jahre 1964*. Heidelberg: Schneider.

Celina Manzoni

**Escritura de los límites:
hipérbole, exceso y dislocación de la escritura.
A propósito de *Insensatez*
de Horacio Castellanos Moya**

En algún momento se conocía este secreto, que ahora, sin embargo, se ha olvidado: el mundo está compuesto por fragmentos que se desintegran, es un caos oscuro e inconexo sólo sostenido por la escritura.

Imre Kertész

1. Errar/Escribir

Los viajes, las migraciones, las diversas modalidades del exilio, las llamadas nuevas guerras y otros avatares de nuestra contemporaneidad han cuajado en la articulación de universos culturales atravesados por la perplejidad. Complejas operaciones de escritura transforman los lenguajes y la sintaxis de las narraciones para proponer nuevos relatos que, instalados a su vez en los difusos márgenes que convencionalmente delimitan espacios y géneros, transforman, entre otros imaginarios, las poéticas de la violencia.

En un ademán que superpone culturas, ciudades, lenguas, Guillermo Rosales publica en Miami un texto formidable en su desamparo y audacia: *Boarding Home*. Como en *Final de un cuento* de Reinaldo Arenas (1995), dos mundos se cruzan en la breve novela de Rosales, el de Miami y el de La Habana, con el resultado de que el protagonista se retira cantando bajito una canción de los Beatles: “He’s a real nowhere man, sitting in his Nowhere Land” cuando no acierta a reconocer la propia imagen en las vidrieras espejadas de la ciudad (Manzoni 2006). Como en muchos otros textos publicados en la zona de pasaje de uno a otro siglo, los espacios, muchas veces urbanos, parecen constituirse en una compleja tensión entre aceptación y rechazo, cercanía y extrañamiento correlativa de la que desgarr a los personajes: “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se

interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea” (Augé 2005: 110).

Se tensan las contradicciones en torno a las grandes urbes: el D.F., una ciudad amada, apropiada y reapropiada en novelas tan diferentes entre sí como *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio (1999) y *Amuleto* de Roberto Bolaño (1999); Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994); La Habana en registros tan opuestos como *Un arte de hacer ruinas* de Antonio José Ponte (2005) y *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez (1999); Buenos Aires en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992). Ciudades propias, apropiadas, nombradas una y otra vez en sus calles, sus rincones, sus edificios en ruinas o en la memoria de lo que fueron: todo parece apuntar a la conformación de una hermenéutica de la pérdida. En un esguince de ese juego de reconocimiento-desconocimiento, plenitud-falta, *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya (2006) conforma, en cambio, una ciudad ajena, una ciudad que nunca se nombra pero sobre la cual flota, también ominosa, la sombra del desastre.

En las transformaciones de los lenguajes que sustenta esa casi desahogada creación de nuevos espacios urbanos y de nuevas estéticas, los quiebres de la lengua y de la memoria rearticulan el debate en torno a la construcción de identidades y proponen nuevos modos de narrar la violencia que, entre otros efectos, desmitifican los modelos urbanos de los sesenta en los brillantes textos de Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes o Vargas Llosa. Una violenta fragmentación afecta los modos de una imaginación errabunda que atraviesa no solo a los personajes de las novelas sino a los escritores. Así sucede también con Horacio Castellanos Moya, nacido en Honduras, hijo de padre salvadoreño, residente en El Salvador, México, Guatemala, Canadá, Estados Unidos, Alemania y otros países europeos que, puede decirse, parece realizar ejemplarmente una errancia que afecta a los protagonistas de sus narraciones y también al narrador de *Insensatez*.

Con sus libros, los de Arturo Arias, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa o Sergio Ramírez y con un renovado interés editorial tanto por la prosa como por la poesía de la región, después de décadas de violencia y de olvido, la literatura de esa estrecha franja de tierra entre el sur y el norte de América, ha vuelto a circular algo más allá de los límites de la ciudad letrada. Una literatura que en Guatemala se constituye en la manifestación más reciente de una compleja tradición que en el

siglo XX pareció condensarse en la fama de Miguel Ángel Asturias, la universal admiración por Augusto Monterroso y por Luis Cardoza y Aragón, o, en otro registro, por el explosivo interés que provocó la más reciente tradición del testimonio inaugurada allí con el exitoso *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Burgos Debray 1983).

Los cruces de tradiciones entre una cultura mestiza (“ladina”) y la intensa reivindicación de la cultura maya, objeto de renovado interés académico por parte de los llamados estudios subalternos, han sido motivo de análisis en términos altamente polémicos por Arturo Arias (2000) y por Mario Roberto Morales (2000). De ese modo, la inclusión de la literatura centroamericana en el mapa continental de las letras del siglo XXI, aunque todavía incompleta, propone algo más que una ampliación del registro; diluye el aura de invisibilidad de que había estado rodeado un imaginario poderoso que no puede menos que remitirse al *Popol Vuh*, un texto que en sus propias vicisitudes (destrucción, pérdida, ocultamiento, traducción, retraducción) parece constituirse en el epítome de una cultura poderosa afincada secularmente y al mismo tiempo fragmentada y hasta nómada.

2. Borrar/Encubrir

Aunque *Insensatez* apuesta por la ficción, como de manera ostensible destaca uno de los paratextos de la novela, no es posible evitar que la lectura se inserte en esa lábil frontera, esa como tierra de nadie en la que se demoran la ficción y la historia del presente.¹ El narrador protagonista, extranjero en tierra ajena, propone desde la primera frase una inmersión en lo espantoso. Comprometido en la corrección de estilo de un informe sobre la violación de los derechos humanos en un país que no es el suyo, se sumerge en la perturbación, la duda y la desconfianza, y en ese complejo movimiento, mientras que por un lado ratifica la voluntad de cumplir con un contrato profesional cuyo

1 “Este es un libro de ficción. Nombres, personajes, lugares e incidentes son producto de la imaginación del autor o utilizados de manera ficticia. Cualquier parecido con personas reales, vivas o muertas, es una coincidencia” (Castellanos Moya 2005: 6). Una prevención que se podría vincular con la advertencia que preside a su vez una novela anterior de Castellanos Moya: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*.

carácter crematístico exhibe, por el otro pretende apartarse, cerrar los ojos, huir de lo que de manera forzosa se presenta a su mirada.

El texto surge del impacto que le provoca la “incursión en esas mil cien cuartillas impresas” (Castellanos Moya 2006: 13). Una tensión en cuyo vórtice construye una compleja estrategia narrativa que, en una primera flexión, se apoya en el encubrimiento de los nombres: de la ciudad y del país en el que se desarrolla la acción, de personas históricas –Rigoberta Menchú, monseñor Juan José Girardi, Carlos María Beristain, a veces reemplazados por las funciones que desempeñan, otras escondidos bajo nombres falsos. Una estrategia que al ocultar las referencias, problematiza los códigos de la representación y crea una atmósfera de secreto que involucra al mismo narrador, quien, amparado en la convención de la narración en primera persona, nubla su nombre así como nubla el nombre del destinatario o destinataria del libro: “A. S. D., quien me hizo prometerle que jamás le dedicaría este libro” (Castellanos Moya 2006: 9), dando cuenta de paso de la violación de un pacto de silencio. El gesto del encubrimiento, leído además en el contexto de la advertencia antes mencionada, más que proponer un juego de intriga y suspenso, que por lo demás logra, parece insinuar la peligrosidad de su revelación, algo que, *mutatis mutandis*, volvería justificable el clima persecutorio que atraviesa todo el relato.

La primera frase del libro, “*Yo no estoy completo de la mente*” (Castellanos Moya 2006: 13) (desglosada de un testimonio atribuido a un indígena cakchiquel sobreviviente del desastre y escrita en bastardilla) instala otro límite borroso, esa zona en la que parecen ponerse a prueba los frágiles bordes genéricos que separan el testimonio de la ficción. Surgida del estupor, desata, junto con la pasión coleccionista de frases, la paranoia del narrador, un delirio de persecución que lo convierte en un personaje intratable, violento y absurdo. Arrastrado y consumido por una forma o un grado de la locura en la que se siente inmerso, su violencia se sobreimprime a la violencia de los testimonios. Se van borrando los límites entre lo que lee y lo que escribe o reescribe, para constituir un texto en el que, superada la estética del testimonio tal como fue canonizada en los años setenta, las voces se le imponen con la fuerza de la gran poesía, ajena tanto a la compunción de las buenas conciencias como a la hipocresía de la corrección política.

3. Escribir/Injuriar

Insensatez, lo mismo que *El asco*, una novela que suscitó encendidas polémicas y hasta amenazas de muerte para su autor, se sustenta en una estética que apuesta al uso de la diatriba, una figura retórica que se vincula con la injuria y con la imprecación, eventualmente con la ironía, y que en sus orígenes dio lugar con Bion (c.325-255 AC) a la diatriba cínica, finalmente una forma de discurso moral tal como se desprende de las definiciones del diccionario.² Quizás haya que buscar en este uso proliferante de la diatriba la frecuente atribución de cinismo a la prosa de Castellanos Moya aunque, contradictoriamente, no se la diferencie del cinismo vulgar y se ignore su carácter subversivo cuando las formas del cinismo que se leen de manera oblicua en *Insensatez* se perfilan más bien como herederas de las originadas en el cinismo de Diógenes. Una actitud filosófica que, en palabras de Michel Onfray, propone “una gaya ciencia, un alegre saber insolente y una sabiduría práctica eficaz” y que remite a una definición clásica del cinismo debida a M. Goulet-Cazé:

Tras la causticidad de Diógenes y su intención de provocar, percibimos una actitud filosófica seria, tal como puede haber sido la de Sócrates. Si se dedicó a hacer caer una tras otra las máscaras de la vida civilizada y a oponer a la hipocresía en boga las costumbres del “perro”, ello se debe a que Diógenes creía que podía proponer a los hombres un camino que los condujera a la felicidad (Onfray 2002: 32).

En la estela de la misma reflexión, además del sentido lúdico del cinismo, del humorismo que corroee a la *doxa*, me interesa su carácter ético sobre todo en sus relaciones con la estética, dicho esto en la sospecha de que la ética sería una modalidad del estilo, en el sentido de un estilo de vida pero también de un modo del arte que constituye nuevas formas de escritura a partir de una reconversión de retóricas probadamente eficaces. Las formas clásicas de la diatriba y de la injuria, propias de una moralidad cínica, se articularían en la prosa de Castellanos Moya como un modo de quebrar automatismos de género (novela, testimonio) y en ese sentido se las podría vincular con un amplio registro de la literatura latinoamericana que juega a la desesta-

2 Diatriba: “Discurso o escrito violento o injurioso contra personas o cosas” (RAE 2010); Injuria: “Agravio, ultraje de obra o de palabra. [...] Hecho o dicho contra razón y justicia. [...] Daño o incomodidad que causa una cosa. [...] menoscabo [...]” (RAE 2010).

bilización de ritos escriturarios o que realiza un uso desestabilizador de recursos, estéticas y retóricas sea por proliferación, inversión o menoscabo, entre otros varios posibles procedimientos.

Si en “Arte de injuriar” Borges (1953: 150) destaca irónicamente como cualidad del género el “contrabando pertinaz de argumentos necesariamente confusos” mientras recupera su origen en “la tenebrosa raíz de la sátira” (Borges 1953: 151); si también se lo puede relacionar con formas más o menos sutiles del humor siempre entendido como crítica del poder, de cierta moralidad o simplemente de las supersticiones, un uso de la diatriba o de la injuria como exceso, al provocar, entre otros efectos, la risa sarcástica parece transgredir además los límites de las buenas costumbres y el gusto. En *Insensatez* además, el uso hiperbólico de la diatriba desata una desconfianza en los individuos pero sobre todo en las instituciones, todas las instituciones, aun aquellas que tradicionalmente parecen instaladas en el ilusorio espacio del bien absoluto.

Aunque su facundia se inhibe, casi se podría decir que se paraliza ante la muchacha torturada por Octavio Pérez Mena, el humor chocarrero desata como en cascada un machismo desaforado que se ensaña en las jóvenes españolas con las que el narrador fantasea. De todos modos, el blanco de sus diatribas, más que las personas, como en todo discurso moral, serán los vicios: para el caso, la corrección política, la hipocresía, la indiferencia vestida de bondad y compromiso, el oportunismo de la astuta conveniencia.

En el oprimente contexto de oscuridad y encubrimiento en que se desenvuelve la novela, la exaltada paranoia y la violencia de la injuria parecen sostener y agudizar un buscado efecto de distanciamiento al cuestionar la relación entre el mundo, el autor, el texto y el lector, pero, por sobre toda otra consideración, parecen funcionar como un contrapunto salvaje al horror y el miedo que desata la lectura de los testimonios.

La proliferación de la injuria como estética se constituye así, aunque pueda parecer contradictorio, en una estrategia que posibilita el avance de la narración. Como en *Estrella distante* de Roberto Bolaño (1996), *Insensatez* trata de responder a una pregunta que compromete la pulsión ética y la búsqueda artística: ¿Cómo narrar el horror? Si la formulación de la pregunta es más o menos la misma, la configuración de las respuestas es diversa. Castellanos Moya propone una articula-

ción del texto a partir de las frases pronunciadas por hablantes cuya lengua materna no sería el español; en cualquier caso, esas frases resultan doblemente descoyuntadas, por su sintaxis sí pero también por la violencia a que se las somete al arrancarlas del texto original para incorporarlas a la clandestina libreta de apuntes del narrador que se va armando como un texto dentro del texto, un segundo libro, una verdadera puesta en abismo, un espacio de apropiación-reapropiación que involucra también al lector.

4. Glosar/Traducir

En el origen del libro existe un documento que recupera los informes de los sobrevivientes de 36 años de guerra civil en Guatemala (1960-1996) recogidos por una cadena de voluntarios: grupos de catequistas seguidos de los encargados de transcribir las cintas grabadas del maya al castellano, equipos de profesionales que clasificaron y analizaron los testimonios y redactaron el informe final.³ A partir de ese material Castellanos Moya realiza una serie de operaciones de escritura que pasa por una compleja apropiación y reapropiación de las frases de los testigos. En ese camino realiza movimientos vinculados en parte con la práctica de la glosa en el sentido de su acepción más corriente: “explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender” (RAE 2010). Las formas de la glosa que despliega son diversas: en algunos casos parecen ceñirse a un comentario amplio acerca de los sentidos que se desprenden de una frase. “Yo no estoy completo de la mente”, que como se ha dicho está en el origen del relato, desata el tono angustioso y precipitado de la reflexión acerca del impacto que provoca en el narrador, no solo porque supone en el hablante un grado de perturbación mental simultáneo a la conciencia del quiebre de la cordura, sino porque el motivo de ese trastorno hace extensiva la locura a la totalidad de los habitantes de un país en el que ese horror pudo suceder, a quienes elaboraron el informe y al propio narrador que concluye: “Yo tengo que estar mucho menos completo de la mente que estos sujetos” (Castellanos Moya 2005: 15).

3 Carlos María Beristain fue el coordinador del Informe REMHI (Proyecto de Reconstrucción de la Memoria Histórica de Guatemala), presentado públicamente el 24 de abril de 1998 por monseñor Juan José Girardi quien fue asesinado dos días después.

El concepto de glosa como comentario autorizaría, por lo demás, su ampliación al ejercicio de la traducción, lo que Borges denominó las traslaciones literarias, un gesto que realizó de manera notoria en sus ensayos y en su propia práctica y que lo llevó a suponer que existen dos tipos de traducciones: la literal y la que practica la perífrasis; una y otra se corresponderían con dos tipos de mentalidades: la romántica que reverencia al individuo y justifica la literalidad y la clásica que aprovecha los repertorios de la propia lengua al verter un original. A partir de esos parámetros, así como de la posibilidad de traducir en el interior de una misma lengua, imagina dos versiones de los primeros versos del *Martín Fierro*: “Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela” (Hernández 1990: 111). Aunque ambas resultan ridículas, la broma subraya los lazos entre la traducción y la creación literaria y hasta cierto punto, su apuesta por la perífrasis. Reconoce sin embargo, que una traducción podrá parecer más pobre que su original:

También los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes [...]. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor (Borges 1997: 256).

La necesidad retórica de explicar una escritura y de explicar a los sujetos que intervienen en ella colocaría al narrador, como al traductor, ante una serie de opciones interpretativas, lo que Borges denominó: “un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (Borges 1964: 105). Ese proceso de traducción dentro del mismo código no solo constituye, como la glosa, una escritura siempre preocupada por explicar y explicarse, sino también un narrador en continuo desplazamiento lingüístico para asegurar un verosímil que, en este texto, de manera constante intenta ser negado por meramente insoportable.

Otra variante de la glosa en *Insensatez* evoca un ejercicio de estilo o más bien de crítica literaria: las frases que lee en el transcurso de su primer día de trabajo, no solo “parecían cápsulas concentradas de dolor [sino que] tenían tal sonoridad, fuerza y profundidad que yo había apuntado ya algunas de ellas en mi libreta personal” (Castellanos Moya 2005: 30). El entusiasmo por la intensidad de esas expresiones lo lleva a prodigarlas entre sus interlocutores quienes, por regla casi general, quedan al margen del impacto que conmueve al narrador. La

fuerza de la palabra lo conduce a insistir ante su único amigo, el compadre Toto: se propone

mostrarle la riqueza de lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes, y ninguna otra cosa más, suponiendo que él como poeta hubiera podido estar interesado en ello, en esas intensas figuras de lenguaje y en la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo (Castellanos Moya 2005: 32).

No consigue transmitir su entusiasmo, apenas logra arrancarle un comentario displicente sobre la frase: “*Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo...*” (Castellanos Moya 2005: 32) que el amigo interpreta o traduce refiriéndola al conceptismo: “‘Sólo ya el no querer es lo que quiero’, recitó mi compadre, con un rictus de burla, [...] y después dijo: ‘Quevedo’” (Castellanos Moya 2005: 33).

El conjunto de esos procedimientos: glosa, crítica, traducción y asimilación va realizando en la inestabilidad del lenguaje una forma de violencia que revierte sobre la violencia de lo narrado al acentuar la condición fragmentaria y frágil del discurso. En esa misma estética del traslado y la transformación podría ser enmarcada la fuerte apuesta que pasa por la subversión de los usos beatíficos del testimonio; en lugar de la supuesta transparencia atribuida al género, juega a borrar y encubrir, un modo de sostener, como se ha dicho, el clima persecutorio que atraviesa todo el relato y de proyectar los peligros implícitos en la exacerbación de una escritura hiperbólica, excesiva y paranoica. Si se partía del supuesto de que la estética del testimonio se sostenía en la ética del intelectual solidario que otorgaba voz a quienes no la tienen, el gesto de Castellanos Moya opera en un sentido diametralmente opuesto: el narrador no ‘se hace solidario’ con el terror de los testigos sino que recupera el miedo del otro, participa de su locura y de la desconfianza y, para decirlo, se apropia de las frases que lo expresan: “hay momentos en que tengo ese miedo y hasta me pongo a gritar” (Castellanos Moya 2005: 129).

5. Escribir/reescribir

Si las frases descoyuntadas desquician al narrador, su misma fuerza expresiva afila el ademán anticonformista; entusiasmado con la autocelebrada función de crítico literario se sorprende por el uso de la repetición y del adverbio en uno de los testimonios: en la frase “Lo

que pienso es que pienso yo” (Castellanos Moya 2005: 43), lo atrapa un tipo de musicalidad

cuya calidad poética era demasiada como para no sospechar que procedía de un gran poeta y no de una anciana indígena que con ese verso finalizaba un desgarrador testimonio que ahora no viene al caso (Castellanos Moya 2005: 44).

También puede reaccionar con ferocidad cuando lee en las paredes de un bar “propiedad de comunistas reciclados” (Castellanos Moya 2005: 41) versos horribles de “mediocres poetas izquierdistas vendedores de esperanza” (Castellanos Moya 2005: 41). Frente a esos poemas penosamente bienintencionados cuya gastada sensiblería rechaza, recupera la poesía de las frases indígenas y la gran poesía política de César Vallejo: su gesto poético en *España, aparta de mí este cáliz* cuando supo provocar la intensificación interpretativa con una estética del asombro asentada en un quiebre de la norma:

III

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
 “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
 de Miranda de Ebro, padre y hombre,
 marido y hombre, ferroviario y hombre,
 padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!

Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!

“¡Abisa a todos los compañeros pronto!” [...] (Vallejo 1992: 63).

Una escritura que remite de pronto también a una provocativa reflexión de Guillermo Cabrera Infante, quizás tempranamente instalada en las polémicas de los años sesenta en Cuba, en el cierre de su libro de relatos *Así en la paz como en la guerra* (1960). La mirada del narrador se detiene en las paredes de una cárcel batistiana, las manchas, la mugre y los mensajes truncos de los prisioneros:

‘maMá tE Quiero mucHo PRUdeNcio’ [...] Aparece otro: ‘Biva, Cuva Lire!!!’. [...] Hay un dibujo obsceno y una palabra encima, terrible: ‘Batista’. Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato.

Si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes. Pero los que hay bastan. Ellos son la verdadera literatura revolucionaria (Cabrera Infante 1960: 200-201).

En un contexto diverso también atravesado por la violencia del Estado contra los ciudadanos, *Dos veces junio* de Martín Kohan (2005) apela a un cuaderno de notas: “Había una sola frase escrita en esas dos pá-

ginas que quedaban a la vista: Decía: ‘¿A partir de qué edad se puede empear a torturar a un niño?’” (Kohan 2005: 11). La brutalidad de la pregunta que abre esta novela se expande con el error ortográfico por el cual la “z” del infinitivo es reemplazada por una “s”. Desde ese narrador, alguien a quien perturba la violación de la ortografía pero no el horror que la pregunta encierra, todo el texto se constituye como una estrategia dirigida a la reflexión sobre lo que parece resistirse a la racionalidad.

La apropiación estética de una sintaxis y de una ortografía descentrada o excéntrica –respecto de un centro del que se margina– produce una fractura, un efecto de momentánea suspensión en la percepción del lector, el asombro que al operar sobre la violación de los códigos de la lengua intensifica y resignifica la escritura. Con la copia en su libreta de apuntes de las frases que lo sorprenden, el narrador de *Insensatez* reescribe y traslada, metafóricamente, traduce la violencia de los códigos sociales. La libreta de apuntes se constituye así en una inversión o quizás en una parodia de la libreta de apuntes de los naturalistas; mientras Émile Zola y sus discípulos anotaban hechos que sometían a la observación y la experiencia para evitar el misterio de influencias desconocidas o que escapaban a las leyes de la naturaleza –lo que el maestro denominó el método experimental– este narrador anota la palabra de los sobrevivientes y a partir de esa subjetividad construye un texto.

Si el gesto de recuperar para la lectura y relectura en soledad “aquellas frases que me parecían estupendas literariamente” (Castellanos Moya 2005: 43) es presentado cínicamente como un modo de satisfacción personal: “con suerte [las] podría utilizar posteriormente en algún tipo de collage literario” (Castellanos Moya 2005: 43), el choque con la insensibilidad de sus interlocutores o el temor de que sea descubierta la infidencia de la libreta de apuntes refrena su entusiasmo. No obstante, ni disfrute en soledad ni pieza de museo; alaba una vez más “un texto preciso en el análisis y con unos testimonios conmovedores, alucinantes, en especial ese lenguaje de una riqueza expresiva digna de la mejor literatura” (Castellanos Moya 2005: 68). Ante una experiencia que en muchos sentidos lo supera, esas frases serán su amuleto, llegarán a ser no solo salvaguarda del miedo, sino descripción de su propio estado de ánimo: “¡pero yo siempre me sien-

to muy cansado de que no puedo hacer nada!” (Castellanos Moya 2005: 113).

Otra inflexión del ademán que enlaza escritura y reescritura parece encontrar su propio límite en un episodio desplegado en la mitad del libro (capítulo seis) en el que recupera la historia de un funcionario indígena encargado de llevar el registro escrito de los muertos de la aldea (la memoria de su pueblo). Porque se resiste a entregar el documento al ejército, antes de ser asesinado, sufre la mutilación de las manos. La lectura de ese testimonio, verdadero centro productor de la escritura de la novela que leemos, desata en el narrador la voluntad o el deseo de la escritura propia, imagina que podría escribir una novela aunque dice saber que: “en realidad no había tal novela sino las ganas de hacerla, de trastornar la tragedia, de convertirme en el alma en pena del registrador civil de un pueblo llamado Totonicapán” (Castellanos Moya 2005: 71-72). Imagina un posible comienzo y una trama imposible de suspenso y aventuras en la que no falta una referencia irónica a la estética del realismo mágico pero en la que se privilegia una identificación, un deseo de escritura que discursivamente se frustra: la escritura de la novela que hubiera sido posible “si yo hubiera sido entonces un novelista, claro está, y no el corrector de barbaridades que soñaba con ser quien no era” (Castellanos Moya 2005: 74).

Como consecuencia de todos estos procedimientos se difuminan los límites, en particular los que podrían llegar a establecerse entre una definición rutinaria de ficción y una definición clásica y altamente ideologizada de testimonio; al eludir las trampas de la sentimentalidad bienpensante, un narrador en las antípodas de la corrección política se apropia y reapropia de las voces no con la pretensión de hablar en su nombre; son los miembros de las comunidades quienes hablan, voces de víctimas pero voces reflexivas que, desplazadas del cuerpo del informe, restallan en el libro. Como en el vanguardista operativo de traslado realizado por Marcel Duchamp, en su desplazamiento de un espacio normativizado como el del informe al espacio literario alcanzan una identidad literaria que las hace únicas e irrepetibles.

6. El otro/el mismo

La identificación del narrador con las voces y el miedo de los sobrevivientes convoca un exaltado y fulminante delirio persecutorio:

[...] al borde del trastorno, luego de darme cuenta de que me encontraba tan incompleto de la mente que había aceptado y estaba iniciando un trabajo con los curas que ya me habría puesto en la mira de los militares (Castellanos Moya 2005: 16).

En todo ve los signos de una conspiración; la imagen que va ofreciendo de sí mismo se confunde con la de un individuo desorbitado y presa del pánico que vive cada minuto como un desafío contra emboscadas, crímenes y persecuciones. La hipérbole, el exceso y la paranoia en contrapunto con una cotidianidad en apariencia normal, exacerbando la violencia de la escritura. El brindis supuestamente tranquilizador de su amigo: “por que salgás vivo de esa mierda” (Castellanos Moya 2005: 24), como su desenfadada desestimación de las sospechas, más bien las corrobora: “Dejate de culeadas, cuando los chafas te quieran enviar un mensaje, mínimo te van a pegar un trabón” (Castellanos Moya 2005: 64).

En esa tensión y a medida que el narrador avanza en el alucinante proceso de lectura/escritura/reescritura de las frases, el nombre sin rostro de Octavio Pérez Mena, el teniente torturador que luego ascendido a general se convertirá en el Jefe de Inteligencia del Ejército, se volverá casi omnipresente en la segunda parte del libro cuando en un instante de terror intuye que es el tercer personaje de una reunión secreta entre su empleador del Arzobispado y un antropólogo forense. Basa su caprichoso reconocimiento en tres rasgos arquetípicos: el porte militar, la mueca rígida y “esa mirada de cobra a punto de atacar” (Castellanos Moya 2005: 128), imagen que no tarda en relacionar con una de las frases que atesora: “al principio quise haber sido una culebra venenosa, pero ahora lo que pido es el arrepentimiento de ellos” (Castellanos Moya 2005: 135-136). El habitual procedimiento de la glosa y la transformación trabaja aquí por acumulación de sentidos en torno a la venganza y los modos imaginarios de la venganza por parte de un indígena para, en un movimiento circular, invertir al sujeto de la venganza y volver a “la jeta de culebra venenosa que tenía el general Octavio Pérez Mena” (Castellanos Moya 2005: 136) y con ella a un miedo que lo paraliza y lo confina en el encierro.

Ya casi en el límite de la perturbación, una imagen que se repetía en los informes

me fue penetrando hasta poseerme [...] como si yo fuese ese teniente que irrumpía brutalmente en la choza de la familia indígena, tomaba con mi férrea mano al bebé de pocos meses por los tobillos, lo alzaba en vilo y luego lo hacía rotar por los aires, cada vez a más velocidad, como si fuese la honda de David (Castellanos Moya 2005: 137).

Cuando “mi mente se me fue de las manos” (Castellanos Moya 2005: 139), culminación de todas las vueltas que le dio a la frase inaugural del libro, “yo no estoy completo de mi mente”, el narrador se desdobra; transformado en el teniente Octavio Pérez Mena, fuera de sí (nunca se dijo mejor “fuera de sí”), deambula desesperado y sale al parque a aullar: un modo del desdoblamiento que recupera algunas de las formas literarias que se han vuelto clásicas en la literatura del doble estudiadas por Otto Rank y Sigmund Freud. También lo que Berco-vitch denominó una “‘automachia’, a battle of the self against the self” (Folkenflik 1993: 216).

La transformación en el doble siniestro, como si

fuera la catarsis que me liberaba del dolor acumulado en las mil cien cuartillas en las que enseguida me volvía a sumir, en un ciclo repetitivo de concentración prolongada con intervalos para la misma fantasía macabra (Castellanos Moya 2005: 138-139),

se constituye en el límite de un lector perturbado. Miedo del otro, miedo de sí mismo, no se permite dar batalla y solo le queda la huida, cualquier otra estrategia sería una insensatez.

Finalmente, en el cierre y desde otro espacio, el texto parece proponer un cambio de tono. El narrador, con cierta ecuanimidad, imagina ahora su aventura como la de un cometa que ha rozado a la tierra de manera esporádica: “La Tierra no quiere saber nada ni entiende lo que le cuenta el cometa, pues ella está feliz en su órbita y odia ser perturbada por quien solo aparece de vez en cuando y quién sabe de dónde” (Castellanos Moya 2005: 147). Apoyado en la barra de un bar una noche de carnaval en Alemania, racionaliza: su fugaz intervención solo habría servido para perturbar un ritmo aceptado por todos, inclusive por algunos testigos indígenas (“que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y ya no tengamos problemas”, Castellanos Moya 2005: 144). Sin embargo, de pronto no se reconoce en el espejo: “mi expresión [...] se me hizo ajena, como si el que estaba ahí

no hubiera sido yo, como si ese rostro por un instante hubiera sido de otro, de un desconocido, y no mi rostro de todos los días” (Castellanos Moya 2005: 147). Vuelven el pánico, el miedo a la locura, la obsesión por la libreta de apuntes y las frases que conoce de memoria: “Para mí recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez” (Castellanos Moya 2005: 149). Una frase

cuya sintaxis cortada era la constatación de que algo se había quebrado en la psiquis del sobreviviente que la había pronunciado, una frase que cabalmente se aplicaba a mi situación en esa ciudad extranjera [...] donde para mí recordar era vivir otra vez los testimonios de pesadilla tantas veces leídos (Castellanos Moya 2005: 149).

Si escribir es escribirse, la ajenidad del propio rostro en la escena del espejo, su extrañamiento es indicio de una identidad quebrada que con temor busca conjurar la peligrosidad del doble y por un juego de asociaciones recupera una frase: “eran personas como nosotros a las que teníamos miedo” (Castellanos Moya 2005: 150). La repite tres veces en un tono cada vez más alterado; cercado por una lengua que desconoce habla solo y, eludiendo el espejo, vuelve a la libreta de apuntes, de nuevo disfruta de las frases, las repite en voz alta, recupera su música y con ellas las emociones. Ya inmerso en aquello de lo que huyó se pregunta si habrán aceptado el título que propuso para el informe que en esos días se presentará: “Todos sabemos quiénes son los asesinos” (Castellanos Moya 2005: 153); es cuando al repetir la frase en voz alta descubre que a su derecha de la barra está sentado el general Octavio Pérez Mena y lo provoca a un brindis: “Todos sabemos quiénes son los asesinos” (Castellanos Moya 2005: 154). El otro rehúsa como quien no entiende la lengua en la que le hablan, un subterfugio, según la lógica paranoica del narrador que lo desafía: “Después vivimos el tiempo de la zozobra” (Castellanos Moya 2005: 154). De nuevo un exceso persecutorio que se resignifica cuando conocemos de manera casi simultánea que el informe ha sido presentado y que monseñor ha sido asesinado.

La propuesta de utilizar la frase de una anciana indígena como lápida de los huesos desenterrados: “Que siempre los sueños allí están todavía” (Castellanos Moya 2005: 122),

esa espléndida frase que había iluminado mi tarde de trabajo en el palacio arzobispal con su sonoridad, su estructura impecable abriéndose a la

eternidad sin soltar el instante, con ese uso del adverbio que retorció el pescuezo del tiempo (Castellanos Moya 2005: 122),

realiza en otra inflexión, el drama de las tumbas sin nombre. Recupera la importancia que tuvo la sepultura en los más antiguos sistemas de pensamiento: “el que carece de tumba carece hasta de la oscura inmortalidad de la especie”, dice María Rosa Lida (1944: 37-38) comentando la *Antígona* de Sófocles, obra en la que el entierro de los restos de Polinices ha pasado de la posición episódica que ocupara en las obras de Eurípides a una posición esencial. Tan fundamental es ese texto clásico en un contexto de guerra civil, que el epígrafe de *Insensatez* reproduce las palabras con que Ismene justifica a Antígona abatida por la fuerza del Estado. Contra la razón de Estado, la razón de Antígona: “Con todo, Hades, al menos dispone idénticas leyes para uno y otro” (Sófocles 1987: verso 519); un saber reputado de insensatez y locura por Creonte, es defendido por Ismene: “Nunca, señor, perdura la sensatez en los que son desgraciados, ni siquiera la que nace con ellos, sino que se retira” (Sófocles 1987: versos 563-565). Una lápida para los huesos desenterrados con la esperanza de que el tiempo de la zozobra pueda expresarse ‘en poesía de la mejor’, como si una vez más lo único que pudiera sostener el mundo fuera la escritura.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo ([1982] 1995): “Final de un cuento”. En: Arenas, Reinaldo: *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*. Barcelona: Áltera, pp. 147-175.
- Arias, Arturo (2000): “Después de la guerra centroamericana: identidades simuladas, culturas reciclables”. En: Moraña, Mabel (ed.): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio – Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 429-446.
- Augé, Marc ([1992] 2005): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bolaño, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- (1999): *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis ([1933] 1953): “Arte de injuriar”. En: Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, pp. 145-155.
- ([1932] 1964): “Las versiones homéricas”. En: Borges, Jorge Luis: *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, pp. 105-112.
- ([1926] 1997): “Las dos maneras de traducir”. En: Borges, Jorge Luis: *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, pp. 256-259.

- Burgos Debray, Elizabeth (1983): *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Cabrera Infante, Guillermo (1960): *Así en la paz como en la guerra*. La Habana: Ediciones R.
- Castellanos Moya, Horacio (2005): *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- ([1997] 2006): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Arcoiris.
- Celorio, Gonzalo (1999): *Y retiemble en sus centros la tierra*. Barcelona: Tusquets.
- Folkenflik, Robert (1993): "The Self as Other". En: Folkenflik, Robert (ed.): *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford University Press, pp. 215-234.
- Gutiérrez, Pedro Juan (1999): *El rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández, José (1990): *Martín Fierro*. Madrid: Cátedra.
- Kertész, Imre ([2003] 2005): *Liquidación*. Madrid: Punto de Lectura.
- Kohan, Martín ([2002] 2005): *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Lida, María Rosa (1944): *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Losada.
- Manzoni, Celina (2006): "Traducciones y traslados. A propósito de *Boarding Home* de Guillermo Rosales". En: Jitrik, Noé (ed.): *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Córdoba: Alción, pp. 285-292.
- Morales, Mario Roberto (2000): "La articulación de las diferencias: el discurso literario y político del debate interétnico en Guatemala". En: Moraña, Mabel (ed.): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 447-452.
- Onfray, Michel ([1990] 2002): *Cinismos. Retratos de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires/Barcelona/México, D.F.: Paidós.
- Piglia, Ricardo (1992): *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ponte, Antonio José ([2000] 2005): *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Ed. de Esther Whitfield (prólogo, bibliografía y notas). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RAE (Real Academia Española) (²²2010): *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima tercera edición en internet: <www.buscon.rae.es/draeI/> (30.11.2010).
- Rosales, Guillermo ([1987] 2003): *La casa de los naufragos. Boarding Home*. Madrid: Siruela.
- Sófocles (1987): *Antígona*. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo. Buenos Aires: Biblos.
- Vallejo, César ([1937] 1992): *España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Vallejo, Fernando (1994): *La Virgen de los sicarios*. Santafé de Bogotá: Alfaguara.

Ottmar Ette

**Daniel Alarcón, *Lost City Radio*:
de la guerra, la dictadura,
la historia y la invención de otra vida**

1. La realidad vivida

En realidad todos lo sabemos: en el fondo la literatura no trata de la realidad, no de la realidad como tal; de lo que, más bien, se ocupa la literatura —y de lo que trata la literatura— es de la vida. Cuando la literatura vierte su mirada sobre la realidad histórica, social, política, económica o cultural, se enfoca en la realidad vivida (*gelebt*) o vivenciada (*erlebt*) o potencialmente vivible (*lebbar*) o vivenciable (*erlebbar*). Las literaturas del mundo nos confrontan con formas de vivir (*Lebensformen*) y formas de vivenciar (*Erlebensformen*) la realidad, que hace accesibles a un público de manera artística según la lógica y el sentido propios de sus diferentes formas y lenguajes literarios, dentro de sus diferentes grados de autonomía devenidos histórica y culturalmente, por consiguiente, acorde con la experiencia estética de un público determinado que está moldeada por su pertenencia a tiempos, espacios y formaciones culturales determinados. Así, en sus contextos específicos las literaturas del mundo crean un espacio de experimentación y ensayo de formas de vida (*Lebensformen*) y del saber vivir (*Lebenswissen*), que abarca desde *La Epopeya de Gilgamesh* hasta la literatura contemporánea y que se renueva y reescribe vivaz y perennemente. La literatura apunta hacia la vida.

En clara contraposición a Platón, en el capítulo nueve de su *Poética* Aristóteles subrayó el valor propio de las diferentes formas del arte poético y las separó de la tarea del historiador. Así leemos en la traducción de Juan David García Bacca:

De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella —que posible fuera poner a Heródoto en métrica y, con mé-

trica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferénciase en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular.

Y háblase en universal cuando se dice qué cosas verosímil – o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y en singular, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibiades (Aristóteles 1970: 116-117).

La figura, que podemos catalogar como paradójica, según la cual en la poética es precisamente la refracción de un hecho por la perspectiva de una persona, con su pasado, cualidades o educación determinados, concretos, la que logra hacer emerger lo general, la que abre el espacio estético cambiante histórica y culturalmente en el cual lo general se hace accesible y representable. Enfocando un determinado saber vivir (*Lebenswissen*) la poética hace representable un saber de la vida (*Wissen vom Leben*) que sobrepasa los límites del marco enfocado.

Pero en las siguientes reflexiones se tratará menos de hacer una diferenciación y demarcación fundamentales de lo que hoy llamamos literatura con respecto a la historiografía, una separación que desde hace siglos ha sido una y otra vez tema de debates epistemológicos y teórico-literarios y que seguramente lo seguirá siendo en el futuro. En la observación de Aristóteles me parece relevante, más bien, que sea precisamente “tal o cual por ser tal o cual” (Aristóteles 1970: 116-117) quien, según determinadas reglas de la probabilidad y la necesidad –o sea según las leyes propias relativas de la poesía o de la literatura– haga emerger lo general y, con ello, un saber general, que exige el derecho y la validez de un conocimiento superior al que le es posible alcanzar a la historiografía, presa y devota de lo particular. En este contexto no debemos olvidar que en su *Retórica* Aristóteles realzó, además de la ilustración y la representación, la revitalización como método destacado de la creación (estética) para persuadir a través del discurso (Aristóteles 1980: 188-197/1410a-1412b).

No es ninguna casualidad que en los últimos años la relación entre literatura y saber se haya convertido (haya sido convertida) en punto central de enfoques que abogan por una nueva comprensión de lo literario. Con buena razón se podría aventurar la tesis de que desde hace tiempo la temática del saber ha tomado el lugar de la problemática de la memoria (modelo que dominó los últimos quince años) para convertirse

en el paradigma central de la investigación en las ciencias humanas y de la cultura. En su estudio publicado en 2008 bajo el título *Literatur und Wissen* (Literatura y saber) Ralf Klausnitzer intentó resumir de forma panorámica y sistemática los acercamientos y modelos existentes (Klausnitzer 2008). Y en su más aguda, pero por varias razones discutible, compilación de artículos *Das Wissen der Literatur* (El saber de la literatura) Jochen Hörisch intentó ese giro “riesgoso o hasta provocante” (“riskante bis provokante Wendung”; Hörisch 2007: 7) ante la experiencia de que “desde siempre [ha sido] dudoso si el medio de la literatura, de las llamadas bellas letras, en lo absoluto sea fuente de saber y sea serio” (Hörisch 2007: 7).¹ ¿Qué sabe pues la literatura? ¿Y por qué los representantes de una ciencia de la literatura, que hoy en día parece luchar dramáticamente por su legitimación, formulan el derecho de validez de su saber de manera tan reservada?

Existen buenas razones para objetar aquí contra la sospecha vigente “desde siempre” de que la literatura no sea seria, que ya Aristóteles –vuelvo a subrayar, en clara contraposición a Platón– en el capítulo anteriormente citado de su *Poética* había enfatizado que “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia” (Aristóteles 1970: 117). Pero más importante aún que una discusión de este aspecto me parece que, a la sombra del conflicto entre las teorías platónica y aristotélica, quedó a oscuras el hecho de que, en el ámbito de la creación poética, de la literatura, la refracción de un acontecimiento por una persona determinada, que Aristóteles realza, acopla la relación entre literatura y saber a un tercer ente que en la mayoría de los casos fue obviado: la vida. ¿Mas, cómo se podría incluir la vida en la ciencia de la literatura?

En el escrito programático “Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft” (La ciencia de la literatura como ciencia de la vida; Ette 2007), así como en el debate resultante de él en la revista *Lendemains* (Ette 2008b), intenté con marcado énfasis llamar la atención sobre lo grave que resulta la exclusión de la vida –o diferentes formas de categorización de la vida– de la ciencia de la literatura. Con qué naturalidad la dimensión de la vida fue excluida cada vez más en el transcurso

1 “[...] seit jeher zweifelhaft [sei], ob das Medium der Literatur, der schönen Literatur beziehungsweise der sogenannten Belletristik überhaupt wissenstauglich und seriös ist”.

del siglo XX y sigue siendo excluida en las actuales discusiones, como por ejemplo sobre la relación entre literatura y saber, se puede observar en un pasaje del libro de Jochen Hörisch, el cual por lo demás merece la pena leer: *Das Wissen der Literatur* analiza detalladamente el *ars poetica* de Horacio, incluyendo en su análisis del famoso verso 333 (“Aut prodesse volunt aut delectare poetae”) el muchas veces omitido verso 334 (“Aut simul et iucunda et idonea dicere vital”). Y a continuación incluye la traducción al alemán de Gerd Herrmann (“Helfen wollen die Dichter oder doch uns erfreuen/ Oder beides: die Herzen erheitern und dienen dem Leben” [Ayudar quieren los poetas o deleitarnos/ O ambas: alegrar el corazón y servir a la vida]; Hörisch 2007: 25-26), sin embargo, a pesar del marcado énfasis que adquiere al ser posicionada como última palabra del verso, sorprendentemente *vitalis* no juega ningún papel en la interpretación del teórico literario; sencillamente la omite, como si no la hubiese leído.

Se podría demostrar con muchos ejemplos que para la filología la vida parece ser algo tan natural, que simplemente desaparece o muta en conceptos como “realidad”, “sociedad” o “historia”. Sin embargo, la teoría literaria no puede seguir dándose tal lujo hoy, es decir, en una época donde el concepto de vida es apropiado de manera concientemente reduccionista por las *Life Sciences* (cf. detalladamente Ette 2004). Por consiguiente, nuestro lema debe ser: *Attention à la vie*.

Así, en el marco del renovado interés actual por la relación entre literatura y saber, en la ciencia de la literatura debemos reanimar a la vida y devolverle sus derechos, puesto que es un punto de referencia indispensable. Si, en el sentido de Horacio, la literatura no solo debe alegrar los corazones, sino también servir a la vida, entonces la teoría literaria debe esforzarse hoy por desarrollar conceptos que, con un fundamento teórico y no ideológico² (y definitivamente en el sentido del filólogo clásico Friedrich Nietzsche), estén “al servicio de la vida” (“im Dienste des Lebens”; Nietzsche 1955: 124). De esta manera se podría desarrollar un concepto abierto de vida capaz de implementar un saber de la vida (*Wissen vom Leben*) y un saber de la vida sobre sí misma (*Wissen des Lebens von sich selbst*) no solo como un saber sobre la vida (*Wissen über das Leben*), sino más aún como un saber *en* la vida (*Wissen im Leben*).

2 Respecto a la diferencia entre teoría e ideología cf. Zima (1989).

Con esto no se aspira a una apreciación radicalmente diferente de la literatura, pero sí se logra un ligero cambio de rumbo que se opone a la exclusión de la vida y del concepto de vida y que, al mismo tiempo, toma en serio la dimensión filosófica y seria de la literatura, resaltada por Aristóteles, *en sus siempre relativas leyes propias*. Este leve giro no deja más a un lado la realidad o –para usar la tan importante expresión de Erich Auerbach– la realidad representada en el foco de una reflexión y un análisis críticos de la literatura, sino que pone la representación literaria y estética de la realidad vivenciada (*erlebt*) o vivenciable (*erlebbar*) en el centro de la atención.

Dado que –como ha sido demostrado– el lexema de vivir (*leben*) se encuentra presente a lo largo de toda la obra magna de Auerbach y hacia el final de *Mimesis* se repite de forma notable, lo cual sin embargo hasta ahora pasó inadvertido (Ette 2007), me parece sintomático y para nada contingente que el último capítulo de esta obra escrita en su exilio de Estambul, que no por gusto habla de la amenazada “riqueza de la vida” (“*Lebensreichtum*”) termina con la palabra “*erleben*” (Auerbach 1946: 493). Desde esta perspectiva la literatura no trata de un saber más o menos específico de una realidad determinada, sino de las formas experimentales de un saber vivir (*Lebenswissen*) concebido como la potencialidad de un saber vivencial (*Erlebenswissen*) desarrollado desde la perspectiva de una o varias personas determinadas y que explora la apropiación de la realidad como formas y posibilidades vivenciales de la realidad. En este afán de (representación del) saber vivencial (*Erlebenswissen*) la literatura trata del todo.

2. La guerra civil vivida

Al final de su novela debut del año 2007, *Lost City Radio*, Daniel Alarcón, nacido en 1977 en Lima y con tres años emigrado con sus padres y cuatro hermanos a los EE.UU., escribe un agradecimiento que, no por casualidad, está dedicado a muchos narradores diferentes, pero anónimos: “Since 1999, when I began researching this novel, many people have shared their stories of the war years with me. There is no way to repay this generosity and trust” (Alarcón 2008a: 259).³

3 La primera edición de *Lost City Radio* es del año 2007; yo cito de la actual edición de bolsillo (Alarcón 2008a). *Lost City Radio* también está publicada en len-

La novela de Alarcón está dividida en tres partes y quince capítulos numerados y, dadas las investigaciones hechas por el autor, en muchas historias que se desarrollan durante los “años de la guerra”. A causa del origen peruano del autor –quien publica mayormente en lengua inglesa⁴ y sin duda alguna puede inscribirse en las literaturas sin residencia fija (Ette 2005)– cabe especular si esta novela se refiere a los acontecimientos históricos de la guerra de guerrillas de Sendero Luminoso. Pero al mismo tiempo hay que tener en cuenta que en el paratexto de los “Acknowledgments”, así como en el texto de la novela como tal se evita cuidadosamente cualquier tipo de posible identificación de los sucesos de la novela con una guerra o guerra civil concreta. *Lost City Radio* no es –debemos entonces inferir– un procesamiento literario de una guerra determinada, que pueda ser objeto definido e investigado por la historiografía, sino un esbozo general de una representación de este tipo de guerras, que en su búsqueda de lo general se sirve de la investigación de numerosas historias personales concretas. *Lost City Radio* es –más allá del subgénero de la nueva novela histórica que se escribe en las regiones hispano, pero también lusohablantes, de las Américas– una novela sobre la vida bajo condiciones de dictadura, guerra y violencia y no la representación novelesca de una realidad histórica determinada, que nos ofrezca el texto en forma codificada. Sin duda alguna, el objetivo de la novela de Alarcón –en el sentido expuesto anteriormente– es el todo.

Efectivamente sería demasiado superficial tratar de decodificar los discursos, acontecimientos y acciones modelados en *Lost City Radio* con el fin de identificar *un* conflicto en *un* país, ya que resulta demasiado evidente que las tácticas y estrategias escenificadas en la novela hacen referencia a los más disímiles conflictos revolucionarios o similares a una guerra civil. No por casualidad Rey, el protagonista masculino de *Lost City Radio*, conoce intuitivamente el plan de las acciones revolucionarias, pues se trata de tácticas empleadas en un sinnúmero de enfrentamientos violentos de este tipo y posiblemente también a emplear en el futuro:

gua alemana (Alarcón 2008b). Agradezco a Marco Bosshard por su indicio sobre esta edición y su autor.

4 Por ejemplo su libro de cuentos publicado en 2006 *War by Candlelight*; al mismo tiempo Daniel Alarcón es coeditor de la revista *Etiqueta Negra* de su ciudad natal Lima.

Over the years, Rey had developed an intuitive understanding of the plan. Coordinated attacks on the more vulnerable symbols of government power: remote police outposts, polling places in distant villages. A campaign of propaganda that included the infiltration of newspapers and radio stations; the maintenance of camps in the jungle for arms training, in preparation for an eventual assault on the capital. Meanwhile, in the city, kidnappings and ransoms, in order to finance the purchase of weapons and explosives facilitated by supporters abroad. Daring prison breaks to impress the average man. No one had ever shown him a manual, nor did Rey know who decided which targets would be destroyed. Communiqués were signed simply THE CENTRAL COMMITTEE and appeared on city streets suddenly, as if dropped from the skies. The violence was ratcheted up: encircle the city, instill terror. The campaign depended upon military escalation from the forces of order, drew strength and purpose from the occasional massacre of innocents, or the disappearance of a prominent and well-liked sympathizer.

What did it all mean? (Alarcón 2008a: 198).

Las tácticas aquí descritas pueden observarse, así mismo o con algunas variaciones, tanto en los barbudos de Fidel Castro como en los Tupamaros del Río de la Plata, tanto en los combatientes de la resistencia en los Andes peruanos como en los revolucionarios de la selva centroamericana, incluso en los conflictos similares a una guerra civil en África o en los muyahidines de Afganistán, Pakistán o Irak. Si bien debido a los nombres, referencias geográficas generales o la mención de la población indígena en la selva, la diégesis de la novela está situada claramente en el continente americano, las posibilidades y procesos de una lucha violenta contra una represión brutal están formulados de manera tan general y parabólica, que no se refieren a una guerra civil determinada, a una lucha específica entre un régimen militar y un movimiento de guerrillas en un país concreto del planeta, sino a lo general de la vida bajo el signo de la dictadura y la violencia; se refiere a –para variar el título de Cortázar– *Todas las guerras la guerra*.

Ante la escalación de la violencia, de la que finalmente él también resultará víctima, el protagonista masculino se pregunta una y otra vez con implacable vehemencia por el sentido de la guerra:

What does a car bomb say about poverty, or the execution of a rural mayor explain about disenfranchisement? Yet Rey had been a party to this for nine years. The war had become, if it wasn't from the very beginning, an indecipherable text. The country had slipped, fallen into a nightmare, now horrifying, now comic, and in the city, there was only a sense of dismay at the inexplicability of it. Had it begun with a voided election? Or the murder of a popular senator? Who could remember now? (Alarcón 2008a: 199).

Si bien, visto desde nuestra perspectiva, en la actualidad creemos vivir en una época *después* de las grandes guerras internacionales –“El tiempo de las ‘grandes’ guerras parece haber pasado, pero no el tiempo de la guerra” (“Die Zeit der ‘großen’ Kriege scheint vorbei, nicht aber die Zeit des Krieges”; Bandau/Buschmann/Treskow 2008: 7)– por otro lado, la esperanza surgida con el fin de la Guerra Fría de que “podría haber comenzado una época menos violenta” (“ein weniger gewaltsames Zeitalter angebrochen sein könnte”; Bandau/Buschmann/Treskow 2008: 7) ya se ha desvanecido; ahora son las ‘pequeñas’ guerras, las guerras ‘asimétricas’, las que dominan y amenazan nuestro presente. Con este trasfondo Herfried Münkler ha llamado la atención sobre el significado especial de la guerra civil en el desarrollo actual de nuestra sociedad mundial:

De esta manera la guerra civil se ha convertido en la quintaesencia de la guerra desregulada de acrecentada crueldad. Sobre todo, se la considera la guerra en la que, por principio, el empleo de la violencia no está sujeto a ninguna estructura de reciprocidad, donde no combaten soldados contra soldados, o sea, guerreros contra guerreros, sino donde la violencia no es específica y se dirige sobre todo contra la población civil. La guerra civil no conoce la diferenciación central, propia de las guerras entre estados, entre combatientes y no combatientes (Münkler 2005: 8; traducción mía).⁵

La novela de Daniel Alarcón pone precisamente esta no diferenciación en el foco de la representación literaria, pues los civiles son víctimas tanto de la represión de la dictadura militar que se dirige contra toda la población, como mismo mueren bajo el fuego cruzado de ataques puntuales o del terror difuso de los revolucionarios de la *Illegitimate Legion*. En la novela se buscan constantemente chivos expiatorios y se dan escarmientos sangrientos, de los que –por poner solo dos ejemplos– el tío de Rey, Trini, (quien es hecho responsable de la huida de militantes de la *IL*) y Zahir (a quien los rebeldes aún activos en la selva no quieren creer que la guerra terminó hace años) son víctimas. Ellos son inocentes, pero, al mismo tiempo, están involucrados en

5 “Der Bürgerkrieg ist auf diese Weise zum Inbegriff des nichtregulierten, mit gesteigerter Grausamkeit geführten Krieges geworden. Vor allem gilt er als der Krieg, in dem die Gewaltanwendung prinzipiell keinen Reziprozitätsstrukturen unterliegt, wo nicht Soldaten gegen Soldaten bzw. Krieger gegen Krieger kämpfen, sondern die Gewalt unspezifisch ist und sich vor allem gegen die Zivilbevölkerung richtet. Der Bürgerkrieg kennt die für den Staatenkrieg zentrale Unterscheidung zwischen Kombattanten und Nonkombattanten nicht.”

conflictos donde devienen sujetos y objetos, perpetradores y víctimas: *Lost City Radio* no ofrece categorías ni soluciones simples. El mundo creado por Alarcón tiene muchas lógicas.

Pero lo determinante es que la novela no solo logra convincentemente proyectar una imagen compleja de la guerra y la guerra civil desde diferentes puntos de vista y perspectivas en un país anónimo del continente americano, sino también desarrollar un amplio panorama de las más disímiles formas de vivenciar la dictadura y la guerra civil a través de sus personajes con su saber vivir (*Lebenswissen*) específico. El saber vivencial (*Erlebenswissen*) almacenado en esta novela a través de las muchas historias de la guerra, que el autor agradece en sus “Acknowledgements”, hace emerger una imagen verdaderamente viva de la guerra y la guerra civil que logra su vivacidad por nutrirse de las vivencias tan diferentes de su personajes.

Así, para Rey –quien desde temprano se rebela contra la dictadura sin tener un concepto o plan para el tiempo de la lucha, ni para el tiempo después de la dictadura– el fin de la guerra civil, más allá de toda promulgación o declaración oficial, pero también más allá de toda historiografía, llega con su propio fin, con su propia muerte:

If Rey had no answers about how the war began, it was very clear how it ended: almost ten years after it had started, in a truck, blindfolded, surrounded by soldiers smoking and laughing and poking him again and again with their rifles. He was taken along with two other men from the village, but the soldiers, for some reason, only seemed concerned with him. “Where you from, man?” one of them asked (Alarcón 2008a: 254).

Los soldados no saben nada de la historia del simpatizante de la *IL* y lo matan sin saber que una historia en parte inventada, que escribiera Zahir en uno de sus ratos libres y que entregara a los órganos de control de la dictadura militar por puro capricho, fue la causa del destino fatal de Rey. La advertencia queda clara: Las ficciones que son tomadas por historia(s) real(es) o usadas como tal, pueden matar. Que Zahir reciba dinero por sus servicios y que con este dinero se compre una radio que más tarde servirá a los habitantes del pueblo para escuchar la voz de la locutora Norma, quien, a su vez, es la esposa de Rey, demuestra una vez más los cortocircuitos y las absurdidades de una guerra cuyo desarrollo –como ya vimos– se ha convertido en un ‘texto indescifrable’ no solo para Rey. Así, la imagen del cadáver de Rey flotando bocabajo en un río sin nombre –como el fluir de una historia

sin nombre— cierra una novela que, en medio del simbolismo natural de la selva tropical creada por ella, se niega a darle sentido histórico o colectivo a una violencia que carcome todos los ámbitos de la vida como un rizoma. ¿Es todavía imaginable en esta novela un tiempo después de la dictadura, después del estado de excepción? (Agamben 2003). ¿No se ha dislocado tanto la vida de una vez por todas que para los sobrevivientes resulte imposible vivenciar una cronología, un simple ‘tiempo después’?

3. La vida de los desaparecidos y la vida perdida

El etnobotánico Rey es sin dudas el personaje más complejo de la novela, pues combina no solo —como también Víctor, su hijo, y Manau, el maestro de éste, aunque en mucha menor cuantía— la vida en la capital sin nombre⁶ con la vida en la selva, sino también la vida burguesa con la revolucionaria, así como el amor de Norma, la blanca capitalina, con el de Adela, la indígena. Rey aprendió pronto a separar su vida privada de su vida política, pero nunca logra tomar las riendas en el lado oculto de su doble vida, sino que actúa como una marioneta; su nombre, “Rey”, es una real y soberana ironía. A su gran amor, Norma, le oculta por todos los medios no solo sus actividades clandestinas —que pronto lo llevarán a la “Luna”, aquel temido lugar donde torturan a los enemigos subversivos del orden autoritario reinante—, sino también su vida en la selva, donde tiene un hijo, Víctor, con Adela en el pueblo 1797 (en un acto de “modernización” la dictadura eliminó todos los nombres históricos de los lugares). Después del nacimiento de su hijo surge en él por primera vez la idea de unificar su vida, *sus vidas*, y acabar con la separación estricta de las dos máscaras de su doble vida:

When Rey returned from the jungle after meeting his newborn son, he had resolved to end his activities. He hadn’t seen his contact since Yerevan was disappeared. It was all too exhausting. He felt, for the first time, that he had brought home some of the forest with him, something affecting and real, a germ, a curse. His life — his lives, their carefully maintained boundaries now breached, seemed overwhelmingly complex (Alarcón 2008a: 189).

6 Con respecto a las formas de la representación literaria de la vida en la capital española durante la Guerra Civil Española cf. el artículo de Ingenschay (2007).

Sin embargo, en la vida Rey no logrará unificar sus diferentes vidas en una sola vida con varias lógicas simultáneas. Él fracasa sin perspectiva alguna ante la condición fundamental de toda narración postdictatorial, pues para poder contar algo sobre una dictadura, hay que haberla sobrevivido. No obstante, su doble vida se revela a más de una década de su muerte, cuando su mujer, Norma, la única sobreviviente del triángulo amoroso, logra finalmente armar el rompecabezas de la doble vida de su marido a partir del momento en que Víctor, el hijo de Rey, viene a la ciudad tras la muerte de su madre, Adela –quien encuentra la muerte igualmente en aquel río, cual Estigia, donde nunca debió haberse bañado en aquella noche sin luna porque “[...] it’s bad luck to swim on a moonless night” (Alarcón 2008a: 144)– para entregarle a la famosa locutora de radio una lista con nombres de desaparecidos, donde ella encuentra el nombre falso de Rey. Entonces empieza la lucha contra la desaparición, contra el hundimiento en el Río Estigia, contra el olvido ordenado por el régimen militar.

Por eso la novela de Daniel Alarcón comienza *in medias res* con la llegada de Víctor, el niño de 11 años del pueblo 1797. Nos enteramos entonces que los habitantes de su remoto pueblo lo enviaron al programa de radio más popular del país, el programa de Norma “Lost City Radio”, acompañado por el maestro del pueblo, quien proviene de la capital. Gracias a su voz aterciopelada y sensual Norma es desde hace tiempo la figura acústica, medial, en la que se reconoce un país desgarrado por la guerra que vive con la esperanza de un tiempo de reunificación, de comunidad, en otras palabras, un tiempo después de la dictadura. Pues en su programa dominical, donde Norma deja hablar a las personas que llaman por teléfono para decir los nombres de sus desaparecidos con la esperanza de así encontrarlos, de cierto modo se reunifica un país que desde el fin de la guerra solo tiene *una* historia, la oficial, de la cual fue borrada la historia de los otros, los perdedores. De esta forma y bajo las condiciones de la censura, que de ninguna manera permite la lectura de todos los nombres, esta hermosa mujer, algo avejentada y sin hijos, se convierte en la madre de una nación a la que le han robado la memoria. Como en el resto del país, en el pueblo de Víctor la gente se reúne los domingos para escuchar el programa de Norma y, más aún, la voz de Norma: “Then, at eight o’clock, there was a hush, and static, and that unmistakable voice

through the tinny speakers: Norma, to listen and heal them; Norma, mother to them all” (Alarcón 2008a: 21).

En su calidad de madre de esta nación, de encarnación de una compasiva *Matria*, que se yergue en contraposición a la represiva *Patria*, que vigila todas las áreas de la vida social e individual, Norma les da voz a los que no habían sido escuchados, crea por lo menos un espacio acústico para el dolor, pero al mismo tiempo representa también la *Normalización* del estado de excepción, exactamente en el sentido que Giorgio Agamben refiriera la cada vez más avanzada perpetuación del *stato di eccezione* en las sociedades occidentales del siglo XX (Agamben 2003). Por este motivo se quedaría corto ver a Norma como un personaje unidimensional de resistencia y “Lost City Radio” como un programa claramente subversivo,⁷ ya que solo a través de la observación de que dicha normalización está codificada en su nombre y ligada a su voz se puede aclarar por qué su programa, a pesar de ser controlado una y otra vez, es al fin y al cabo tolerado e incluso promovido por sus altos índices de audiencia que garantizan las buenas ventas de minutos de publicidad, muy apreciadas por Elmer, su jefe y admirador. Su programa de radio forma parte de una normalización (de la vida bajo las condiciones) de la dictadura.

Elmer reconoce inmediatamente la oportunidad que significa para él y para su emisora de radio (la única permitida por los militares) la llegada del muchacho desconocido de la selva: la posibilidad de escenificar una lacrimógena historia melodramática que puede ser dotada de todos los signos de la autenticidad. Decidido a no dejar pasar esta oportunidad, hace llamar a Norma para reunirla con el muchacho y presentarle su plan de hacer un programa especial con actores y locutores que imiten el acento de los habitantes del pueblo selvático. Entonces las listas de desaparecidos se convierten en las listas de una dictadura que puede esconder su rostro hábilmente tras la voz de Norma, quien entre semana lee las noticias redactadas por los militares. Pero Norma, quien después de una década de la desaparición de su esposo Rey todavía no ha perdido las esperanzas de que un día aparezca y regrese a ella, se da perfectamente cuenta del juego pla-

7 Encontramos interpretaciones como ésta sobre todo en reseñas de los países germanoparlantes; cf. entre otros Tröger (2008). En la reseña de Löffler (2008) encontramos numerosos estereotipos de la imagen de Latinoamérica.

neado con las emociones, por lo que primeramente no está dispuesta a acoger en su casa a un muchacho que Elmer pretende usar solo como comparsa en el programa y luego enviarlo de nuevo a la selva. A ella no le agrada idea de renunciar por un tiempo a la normalidad de su vida solitaria pero cómoda, hasta que finalmente Elmer le pone la mano en el hombro y, con tono apaciguante y al mismo tiempo exigente, le dice: “That’s life, Norma” (Alarcón 2008a: 8).

Con esto irrumpe la vida tanto en la normalidad creada por Norma como en la normalización creada por su programa de radio. Pues a partir de este momento se precipitan los acontecimientos hasta que Norma, la madre de la nación sin hijos propios, tiene que reconocer finalmente que Víctor es el hijo que siempre soñó tener con Rey, pero que Rey tuvo con otra mujer. Este hecho pareciera relegarla al papel banal de una esposa que espera durante años a su marido, quien, sin embargo, le es infiel con otra. ¿Es entonces *Lost City Radio* un melodrama? De ninguna manera. Pues la sentencia de Elmer *That’s life* conduce a que esta irrupción de la vida en la vida privada y en el programa de Norma sobre los desaparecidos, en cuyos fragmentos de vida se refleja constantemente la vida fragmentada de su marido Rey en la clandestinidad, provoque una toma de conciencia de su propia vida perdida:

The person Norma missed most of all in Rey’s absence was not Rey but the person she had been when she was with him. The roadblock brought it all back: there was a part of her – not a small part – that had been seduced at the exact moment the soldier pulled Rey off the bus so many years ago. She had become in her time with Rey a woman who lived alongside that danger, who, in one way or another, conquered fear in order to be with the man she loved. Because what did she remember from her years with Rey? Not the sword that hung over them, not the tension, the suspicions, but the laughter, the joking, walking down the street hand in hand, the happiness that existed in spite of everything else. The world collapsed around them, and still they stood together, imperturbable, calm; it was the relationship they had made, pliant and modern; the alchemy that happened when they turned out the lights, when they folded their bodies into each other and felt no shame (Alarcón 2008a: 240).

La fuerza de estas imágenes de su vida común con Rey, que ella luego de su desaparición había neutralizado y normalizado, la lleva no solo a tomar la decisión de leer públicamente en la radio el nombre prohibido de su marido entre los desaparecidos, una trasgresión que –como ella bien sabe– pone en riesgo su vida, sino, sobre todo, le abre los

ojos cada vez más sobre cómo la guerra civil y el tiempo después de la guerra cambiaron su vida, cómo la adaptaron a una norma predeterminada, donde la vida como *acto vivencial* desapareció cada vez más y se convirtió en una ficción mal inventada de la vida. Así, la vida de los desaparecidos ilustra su propia vida perdida, una vida determinada por las ficciones de otros y que corre peligro de perder la vivencialidad dentro del corsé de la normalización, con sus órdenes y prohibiciones, y sucumbir en la fría rutina de un tiempo sin horizonte. La vida de Norma se convirtió en la vida de los otros, en la vida de otra.

4. La vida de los otros o la otra vida

Ante la ‘fácil’ pregunta que le hacen los habitantes del pueblo 1797, quienes viven aislados del resto del país y no saben mucho de lo que pasa, sobre cómo había empezado la guerra, Rey, el profesor universitario e intelectual de la capital, tiene que reconocer que es incapaz de darles una explicación plausible, pues, en principio, siempre había habido guerra: “The war, he decided, would have happened anyway. It was unavoidable. It’s a way of life in a country like ours” (Alarcón 2008a: 236).

5. La guerra: ¿un *way of life*?

Ya en el tercer capítulo de la novela de Alarcón leemos que la historia del país es una historia de constantes guerras de guerrillas:

The country’s history was dotted with guerrilla episodes of varying intensities: here and there, a ragtag militia fired by an empty ideology or a provincial grievance, a lightly armed band led by a quixotic upper-crust dropout — it happened all the time, twice a generation, and ended the same way: the insurgents marched themselves to starvation, were felled by malarial fevers. They played at war on the fringes of the nation-state, then gave up as soon as the shooting began. (Alarcón 2008a: 46).

La única diferencia de la *IL*, la *Illegitimate Legion*, es que este movimiento no se rindió tan fácilmente y que la cruda guerra civil duró muchos años y causó muchas muertes, pero que concluyó una vez más con la derrota de los rebeldes. Sin embargo, las diferentes historias de estos levantamientos, las historias de estas guerras y guerrillas, que acontecen regularmente unas dos veces por generación, conforman —se podría afirmar con razón— la verdadera historia del estado nacio-

nal: Ellas representan el fondo narrativo de donde se toman las innumerables historias que se usan para armar la historia nacional. ¿Pero por qué son tan importantes estas historias de guerras y guerras civiles, de levantamientos y revoluciones?

En su libro de ensayos *L'espèce fabulatrice*, de 2008, la escritora y ensayista canadiense Nancy Huston localiza la función de la guerra menos en un plano político, ideológico o económico, sino más bien en el plano de la necesidad narrativa de la especie humana:

Oui: l'une des fonctions fondamentales de la guerre humaine est bien d'engendrer des récits palpitants, bouleversants, *mémorables*. On ne se lasse jamais de la raconter, de la regarder, de la commenter. Épopées, pièces de théâtre, romans, films de fiction ou documentaires, reportages, journaux télévisés...

Sans les guerres, l'histoire de l'espèce humaine manquerait singulièrement de relief, de piquant, de suspens et de rebondissements... en un mot, de tout ce qui fait une bonne histoire (Huston 2008: 117).

Si, en consecuencia, concebimos la guerra como una infatigable maquinaria de producción de historias, entonces al mismo tiempo resulta evidente que, en el fondo, de lo que se trata en la guerra –como en la deportación, la esclavización o el genocidio– es de robarle al otro sus historias y, por tanto, su historia (Huston 2008: 125). A los perdedores no les son arrebatadas solo sus pertenencias materiales, sino sobre todo sus historias propias, sus ficciones propias, que conformaban sus “assises identitaires” (Huston 2008: 126) y que ellos creían tan seguras. A fin de cuentas, al prisionero individual –y podríamos agregar que también a una comunidad, como el pueblo 1797, cuyo nombre original fue borrado de los mapas– se le arrebató el nombre y se lo convierte en un número, “Le nom remplacé par un numéro” (Huston 2008: 126), pues en el nombre radica siempre el núcleo narrativo de la historia propia que relaciona al individuo con una comunidad.

Si la humanidad, siguiendo las reflexiones de Nancy Huston, es la “especie fabuladora”, que se diferencia del resto de los mamíferos por su capacidad de contar historias y su necesidad de historias, entonces la comprensión de la finitud humana de la vida sería el hilo con el que ella teje las historias y la historia, ya que la frontera entre vida y muerte introduce el factor tiempo en el pensamiento humano y, con él, una finitud y una narratividad relacionadas inexorablemente con la vida: “Car la vie est dure, et ne dure pas, et nous sommes les seuls à le savoir. [...] La

narrativité s'est développée en notre espèce comme technique de survie" (Huston 2008: 17).

Vivir y contar, la vida como un narrar: La narración se convierte en una técnica de supervivencia en tanto las historias se transforman en un saber sobre/vivir (*ÜberLebenswissen*) que refleja y reflexiona de forma perenne la eterna precariedad de la vida. El hecho de que los seres humanos no podamos tener la experiencia del comienzo y del fin de nuestras vidas nos crea la necesidad de construir historias (de vida) donde podamos reflejar y reflexionar una y otra vez el comienzo y el fin, *incipit* y *excipit*, el nacimiento y la muerte.

Con este trasfondo se puede entender el programa de Norma "Lost City Radio" de una manera más fundamental, pues la guerra –que como ya hemos visto es todas las guerras– ha generado historias sobre la vida que pugnan por formas de expresión bajo la dictadura porque tienen que ser contadas para que no se pierdan para siempre. Por eso son tan importantes los nombres, escritos en largas listas para hacerse responsable de todos los mundos de historias propias contenidos en ellos –y, así, de la propia supervivencia incluso después de la extinción y la desaparición–. En estas historias se perpetúan las vidas de los otros, sobreviven en el proceso de la *narración* y, sobre todo, ellas permiten esbozar otra vida cuyas historias son necesarias para la supervivencia del Yo en una *nación* donde los nombres han sido reemplazados por números. Así, el programa de radio de Norma, que pone historias a disposición a través de las innumerables personas que llaman por teléfono, se convierte en un generador medial del saber sobre/vivir (*ÜberLebenswissen*) que recupera lo perdido.

Al prestar oído a la vida de los otros –registrada en el núcleo narrativo de los nombres– en su popular programa "Lost City Radio", Norma abre ese espacio acústico de resonancia que permite la reflexión sobre cada historia propia –y lógicamente también sobre la historia de vida de Norma–. El alto grado en que este programa dominical no solo es controlado y censurado, sino también ritualizado, revela la función casi religiosa de esta fabulación transmitida a todo el país a través de la radio, pero sobre todo revela que Norma se ha convertido en un ser venerado como una santa por sus radioyentes, quienes tocan su ropa con la esperanza de obtener protección para su vida y supervivencia propias. Ella, su voz, su figura, encarnan las historias y la vida de los otros.

Gracias a la tecnología medial de la radio, la vida de los otros se transforma en una multitud de historias entrelazadas unas con otras y esta transformación crea un saber sobre/vivir (*Überlebenswissen*) que puede ser usado colectivamente en una dictadura “normalizada” donde la oposición entre “realidad” y “ficción” se hace cada vez más inoperativa. Entre semana Norma es una locutora altamente profesional que logra darle un dejo al menos agrí dulce y siempre esperanzador a las más horribles “informaciones” que lee, noticias cuya proveniencia y estatus ella conoce perfectamente: “Each morning, Norma read fictitious, government-approved news; each afternoon, she submitted the next day’s proposed headlines for approval by the censor” (Alarcón 2008a: 10).

En contraposición a este mundo fictivo creado por las noticias censuradas del régimen militar, el programa dominical crea el espacio para las leyes propias de las historias bajo las cuales la mentira ya no puede ser simplemente mentira y la verdad, simplemente verdad. Por ejemplo, Norma le aclara a Manau cómo ella recién después de algún tiempo fue la que comprendió lo que pasaba en su programa:

Some people call every Sunday. I’ve learned to recognize their voices. They’re impostors. They pretend to be whoever the previous caller just described: from whatever village in the mountains or the jungle.

“That’s cruel”, Manau said.

I thought so too.

But?

But the longer the show has gone on, the more I understand it. There are people out there who think of themselves as belonging to someone. To a person who, for whatever reason, has gone. And they wait years: they didn’t look for their missing, they *are* the missing (Alarcón 2008a: 233).

Norma, la madre de todas las historias, sabe muy bien que muchos de sus radioyentes no solo recuerdan historias, sino que también inventan historias: En el lugar de las noticias fictivas, que despliegan las mentiras del gobierno, las mentiras de los otros, ellos ponen sus propias mentiras, que rescatan y preservan una verdad, *su* verdad. Ellas despliegan el espacio de una libertad propia donde —como formulara certeramente el novelista Mario Vargas Llosa (1990)— habita *La verdad de las mentiras*. Con respecto al “contrapoder” de la ficción el famoso escritor peruano expresa en su ensayo “Cervantes y la ficción”:

Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedi-

dos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.

Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan a su libre albedrío, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar. [...] De esa libertad nacen las otras. Esos refugios privados, las verdades subjetivas de la literatura, confieren a la verdad histórica que es su complemento una existencia posible y una función propia: rescatar una parte importante –pero sólo una parte– de nuestra memoria: aquellas grandezas y miserias que compartimos con los demás en nuestra condición de entes gregarios (Vargas Llosa 2001: 19).

No es fortuito que en este revelador pasaje Mario Vargas Llosa añada el concepto de vida al, desde su punto de vista, necesario juego entre historia y ficción, ya que –podría decirse– en cierto sentido la vida cruza y une ambos polos opuestos (Ette 2008a). Solo de esta unión con la vida surge la protesta, la resistencia de la ficción contra una historia, a cuya represión fáctica el individuo está sometido por lo demás en gran medida y sin escape. Norma sabe que los programas donde ella trabaja como locutora de noticias configuran un mundo cuyas mentiras ella no puede cambiar y la someten a ella misma también. Pero asimismo sabe que con su programa dominical ha creado un espacio libre que no se encuentra ni de este ni del otro lado de los muros de la cárcel de la historia evocados por Vargas Llosa: “The world can’t be changed, and so Norma held out for Sunday” (Alarcón 2008a: 10). Y precisamente aquí radica el potencial utópico concreto de la novela debut de Daniel Alarcón.

Las esperanzas de Norma de que su marido llame un día al programa se desvanecen pero sin desaparecer por completo durante muchos años, hasta que finalmente recibe la noticia segura de su asesinato. Estas esperanzas abren sobre todo el espacio medial de resonancia y, con él, el espacio libre público de su programa “Lost City Radio”, que esconde el objetivo de la novela *Lost City Radio* de Alarcón, pues el joven autor limeño lleva más allá las reflexiones de Vargas Llosa, el autor de la novela *La tía Julia y el escribidor* (que también se desarrolla en el contexto de la radio), para hacernos reconocer que más allá de la oposición verdad-mentira también la oposición realidad-ficción pierde importancia en un mundo cuya realidad –como nos muestra no

solo la crisis financiera actual— consta en gran parte de ficciones mal inventadas que ocultan (pretenden ocultar) su identidad ficticia. ¿Y qué queda entonces cuando revientan las ficciones mal inventadas y la guerrilla no representa esperanza?

La oposición realidad-ficción —como quiera que se la defina— es sustituida en la novela de Alarcón por el campo de tensión que surge entre la(s) historia(s) vivida(s) y la(s) inventada(s), una red narrativa móvil basada en la simultaneidad de muchas voces y lógicas, pues desde hace ya mucho tiempo se ha resquebrajado la frontera entre vida y ficción: “aucune frontière étanche entre ‘vraie vie’ et fiction; chacune nourrit l’autre et se nourrit de lui” (Houston 2008: 175). Entonces es la literatura la que abre el espacio libre para probar la vida de nuevo, para redefinirla, y para traducir la vida inventada en invención vivida.

Al darnos la literatura la posibilidad de pensar simultáneamente con varias lógicas, nos da la clave para proteger nuestra vida del dominio de una única lógica, de una única historiografía. *Lost City Radio* muestra con impresionante consecuencia cómo Rey es incapaz de escapar a este dominio de una única lógica de guerra y guerra civil, a pesar de haberse construido una doble vida como etnobotánico y enlace de las *IL*. Por su parte, el programa de Norma parece ser quien logra romper esta mortal dependencia de las mentiras, de las ficciones de los otros, para acompañarnos en busca de la invención de otra vida, de la vida perdida, una vida capaz de recontarse, de reinventarse una y otra vez. *Lost City Radio* no ofrece soluciones fáciles; esta novela ofrece el programa de una literatura que crea sus propios espacios y sueños de libertad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2003): *Stato di eccezione. Homo sacer, II, 1*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alarcón, Daniel (2007): *Lost City Radio*. New York/Toronto: Harper-Collins.
- (2008a): *Lost City Radio*. New York/Toronto: Harper-Perennial.
- (2008b): *Lost City Radio*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Aristóteles (1970): *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. Caracas: Universidad Central de Venezuela, pp. 116-117.
- (1980): *Rhetorik*. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. München: W. Fink.

- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Bandau, Anja/Buschmann, Albrecht/Treskow, Isabella von (2008): "Literaturen des Bürgerkriegs – Überlegungen zu ihren sozialhistorischen und ästhetischen Konfigurationen". En: Bandau, Anja/Buschmann, Albrecht/Treskow, Isabella von (eds.): *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin: Trafo, pp. 7-18.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
- (2007): "Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften". En: *Lendemains*, XXXII, 125, pp. 7-32.
- (2008a): "Laudatio: Mario Vargas Llosa oder die Praxis einer lebenswissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft". En: Ette, Ottmar/Ingenschay, Dieter/Maihold, Günther (eds.): *EuropAmericas. Transatlantische Beziehungen*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 9-24.
- (2008b): "Über Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Perspektiven einer anhebenden Debatte". En: *Lendemains*, XXXIII, 129, pp. 111-118.
- Hörisch, Jochen (2007): *Das Wissen der Literatur*. München: Wilhelm Fink.
- Huston, Nancy (2008): *L'espèce fabulatrice*. Arles: Actes Sud/Leméac.
- Ingenschay, Dieter (2007): "La capital dividida entre las dos Españas: Madrid en la literatura de la Guerra Civil". En: Arnscheidt, Gero/Tous, Pere Joan (eds.): "*Una de las dos Españas...*" *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 327-349.
- Klausnitzer, Ralf (2008): *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Löffler, Sigrid (2008): "Eine Liebe in Zeiten des Bürgerkriegs". En: *Deutschland Radio Kultur, Radiofeuilleton: Kritik*. En: <www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/840808/> (02.09.2009).
- Münkler, Herfried (2005): "Geleitwort". En: Treskow, Isabella von/Buschmann, Albrecht/Bandau, Anja (eds.): *Bürgerkrieg. Erfahrung und Repräsentation*. Berlin: Trafo, pp. 7-11.
- Nietzsche, Friedrich (1955): "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". En: Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Stuttgart: Alfred Kröner, pp. 95-196.
- Tröger, Beate (2008): "Die Verschwundenen im Äther". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.10., p. 36.
- Vargas Llosa, Mario (1990): *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- (2001): *Cervantes y la ficción – Cervantes and the Craft of Fiction*. Basel: Schwabe & Co.
- Zima, Peter V. (1989): *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*. Tübingen: A. Francke.

Autoras y autores

WALTHER L. BERNECKER es catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Erlangen-Nürnberg; además tiene los cargos de presidente de la Asociación Alemana de Profesores de Español y (hasta 2007) de la Federación Internacional de Asociaciones de Profesores de Español. Sus campos de trabajo son la historia contemporánea de España y América Latina. Algunas de sus últimas publicaciones son: *España: del consenso a la polarización. Cambios en la democracia española* (ed. junto con Günther Maihold, 2007); *¿Crisis? ¿Qué crisis? España en busca de su camino* (2009); *Memorias divididas. Guerra Civil y Franquismo en la sociedad y la política españolas* (junto con Sören Brinkmann, 2009); *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert* (“Historia de España en el siglo XX”, 2010); *Die Welt im 20. Jahrhundert bis 1945* (“El mundo del siglo XX hasta 1945”, ed. junto con Hans Werner Tobler, 2010).

RIKE BOLTE, Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín, fundadora del festival de poesía latinoamericana *Latinale* y traductora. Se ha especializado en la investigación de las representaciones visuales de América Latina (cine, cómic, fotografía), como también en los discursos de la memoria y de la anticipación (ciencia ficción y utopías), los estudios de género y la teoría de la traducción. Entre sus últimas publicaciones académicas destacan: “Inapropiaciones monstruosas: Sobre vivientes terrestres. Las cyborgs de Donna Haraway y el cyborg writing desde los márgenes”. En: Niden/Schütze/Zapata (eds.): *Diasporische Bewegungen im transatlantischen Raum* (2010, pp. 216-234). Doctorado acerca de *Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976-1996-2006)* ((Contra-)ausencias. Generaciones de memoria y prácticas mediales contra la desaparición forzosa, 2011).

WOLFGANG BONGERS es profesor asociado de la Universidad Católica de Chile y jefe del programa del Magíster en Literatura de la Facultad de Letras. Se doctoró en la Universidad de Siegen, Alemania, con un estudio sobre Julio Cortázar. Sus especialidades son literatura, cine, artes visuales; teoría de los medios; archivos y memoria. Entre sus publicaciones destacan *Literatura, cultura, enfermedad* (ed. con Tanja Olbrich, 2006); *Emilio García Wehbi – Ensayo sobre la tristeza/ Essay über die Traurigkeit* (ed. con Maricel Álvarez/Horacio González/Tanja Olbrich, 2004) y *Schrift/Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik* (“Escritura/Figuras. La estética transtextual en la obra de Julio Cortázar”, tesis doctoral, 2000).

ÓSCAR CORNAGO trabaja como investigador en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Sus publicaciones se han centrado en historia y teoría del teatro contemporáneo y teoría de los medios. Dirige el proyecto de investigación “Imaginario social de la globalización: entre lo público y lo privado. Documentación y análisis de la creación escénica en España y Latinoamérica”. Forma parte del grupo ARTEA, vinculado al Archivo Virtual de las Artes Escénicas. Entre sus últimos libros se encuentran *Resistir en la era de los medios* (2005) y *Pensar la teatralidad* (2003), y ha coordinado los volúmenes *Políticas de la palabra* (ed., 2005), *Éticas del cuerpo* (ed., 2008) y *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (ed., 2010).

OTTMAR ETTE es catedrático de Letras Románicas en la Universidad de Potsdam desde 1995. En 1987, el Ministerio Federal de Educación le otorga el “Premio Heinz-Maier-Leibnitz” por su edición de *Alexander von Humboldt's Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*. En 1991, recibe el premio de la Universidad de Friburgo por su tesis doctoral sobre *José Martí*. Tesis de habilitación sobre *Roland Barthes* (1995, Universidad Católica de Eichstätt), obra premiada con el “Premio Hugo Friedrich/Erich-Köhler”. En 2004-2005 es Fellow del Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study). Co-fundador del Colegio de Posgrado DFG-Graduiertenkolleg *lebensformen + lebenswissen* (desde 2006) y del Colegio Internacional de Posgrado *Entre Espacios. Movimientos, Actores y Representa-*

ciones de la Globalización (desde 2009). Desde 2010 es miembro de la Academia Europaea. Docencias en diversas universidades de América Latina y de Estados Unidos. Entre sus múltiples publicaciones destacan las coediciones de revistas científicas como *Iberoamericana* y *HiN – Revista Internacional de Estudios Humboldtianos* y, las monografías *José Martí* (1991, traducción: México: UNAM 1995), *Roland Barthes* (1998), *Literatur in Bewegung* (2001; traducción al inglés: *Literature on the move*, 2003; traducción al español: *Literatura en movimiento*, 2008), *Weltbewusstsein* (“Conciencia universal”, 2002), *ÜberLebenswissen* (“Saber sobre el vivir / Saber sobrevivir”, 2004), *ZwischenWeltenSchreiben* (“EscribirEntreMundos”, 2005), *Alexander von Humboldt und die Globalisierung* (“Alejandro de Humboldt y la globalización”, 2009), *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales* (2009), *ZusammenLebensWissen* (“Saber sobre el convivir / Saber convivir”, 2010).

WILFRIED FLOECK se doctoró en 1968 en la Universidad de Bonn con una tesis sobre una comparación entre Guillén de Castro y Pierre Corneille. Se habilitó en 1977 en la Universidad de Göttingen sobre el tema de la estética del Barroco francés. De 1980 a 1990 fue profesor titular de Literatura Española y Francesa en la Universidad de Mainz, y de 1990 hasta su jubilación en 2008 fue catedrático de Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana en la Universidad de Gießen. De 2003 a 2007 fue presidente de la Asociación Alemana de Hispanistas. Desde hace 20 años su campo específico de investigación es el teatro moderno en España, Portugal, América Latina y Francia. Ha publicado varios libros y múltiples artículos sobre literaturas románicas. Una selección de sus artículos sobre teatro apareció en los libros *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX* (2003) y *Estudios críticos sobre teatro español, mexicano y portugués contemporáneo* (2008).

ANA GARCÍA MARTÍNEZ estudió Filología Española, Filología Francesa e Historia en las universidades de Siegen, Madrid y Gießen. De 2005 a 2010 trabajó como colaboradora científica en la Universidad de Gießen. En su tesis doctoral analiza el teatro de la memoria en la España actual. En este momento es profesora de enseñanza secundaria

en Fráncfort del Meno. Ha publicado varios artículos sobre el teatro español contemporáneo, en 2008 colaboró en la publicación de *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo* de Wilfried Floeck y coeditó, junto a Wilfried Floeck y Herbert Fritz, *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*.

ARNO GIMBER es profesor de Literatura y Cultura Alemanas en la Universidad Complutense de Madrid. Se doctoró en Colonia (Alemania) y ha sido profesor invitado en varias universidades alemanas y francesas. Sus investigaciones giran en torno a las relaciones literarias y culturales hispano-alemanas, contactos y transferencias culturales. Entre sus publicaciones se encuentran *Kulturwissenschaft Spanien* (2006), *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico* (2009) y *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada del siglo XX* (2010). Ha publicado numerosos artículos en revistas como *Filología Española*, *Revista de Filología Alemana*, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *Celestinesca*, *Cuadernos de Teatro Clásico* o *Romanistisches Jahrbuch*.

ANTONIO GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES se doctoró en la Universidad de Granada (2003) y obtuvo un segundo doctorado en la Universidad de Colorado, EE.UU. (2005). Actualmente es profesor titular de Literatura Hispánica y Literatura Comparada en Dartmouth College, New Hampshire. Es el autor de *La Guerra Persistente. Memoria, Violencia y Utopía: Representaciones Contemporáneas de la Guerra Civil Española* (2006), y *Borges y el Nazismo: Sur (1937-1946)* (2004). Además es el coeditor de *The Holocaust in Spanish Memory. Historical Perceptions and Cultural Discourses* (2010). Su nuevo libro, *La Precariedad de la Forma. Lo Sublime en la Narrativa Española Contemporánea*, aparecerá en la editorial Biblioteca Nueva en 2011.

JENNY HAASE estudió Filología Germánica e Hispánica en Gotinga, Barcelona y Berlín. Se doctoró en la Universidad Humboldt de Berlín en 2008 con una tesis sobre las representaciones de la Patagonia en la literatura de viaje y novelas históricas de finales del siglo XX (*Patagoniens verflochtene Erzählwelten. Der argentinische und chilenische*

Süden in Reiseliteratur und historischem Roman (1977-1999), 2009). Entre sus intereses de investigación figuran en especial las literaturas y el cine del ConoSur y de España en los siglos XX y XXI tanto como la literatura y cultura del Siglo de Oro español, las teorías de la poscolonialidad y la posmodernidad, los estudios de género, la poesía y la intertextualidad. Actualmente enseña Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad Humboldt de Berlín.

DIETER INGENSCHAY es profesor titular de Literaturas Ibero-románicas de la Universidad Humboldt de Berlín desde 1995, expresidente de la Asociación Alemana de Hispanistas; coordinador general de "ProSpanien", Programa de Cooperación del Ministerio de Cultura de España con las universidades alemanas. Editor responsable de la revista *Iberoromania*, coeditor de *TCCL* (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura) y de *La Casa de la riqueza. Estudios culturales de España* (Iberoamericana/Vervuert). Sus campos principales de trabajo son: literaturas posmoderna, poscolonial y posdictatorial en España y Latinoamérica, Gender Studies/Gay Studies, Metrópolis y literatura. Libros publicados (sel.): *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts* ("Literatura latinoamericana del siglo XX", con Sabine Har-muth, 2001); *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (ed., 2006).

TORBEN LOHMÜLLER es profesor visitante en la Universidad Complutense de Madrid. Después de sus estudios en la Universidad de Colonia y de la Universidad Libre de Berlín se doctoró en la Universidad Cornell en Ithaca, EEUU. Su tesis sobre las subversiones estéticas del masoquismo fue publicada en 2006 con el título: *Die verschlagene Lust. Zur ästhetischen Subversion im Masochismus*. Fuera del campo de género y sexualidades ha publicado sobre diversos temas como Walter Benjamin como traductor, la recepción de los nazis en el contexto de los ataques suicidas, el mito del Fausto en y después del Tercer Reich y la escritura ambulante de Jürgen von der Wense.

CELINA MANZONI es profesora titular consulta de Literatura Latinoamericana y secretaria académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Ha dictado cursos y conferencias en diversas universidades de América y de Europa y ha

publicado numerosos artículos de la especialidad en revistas académicas nacionales e internacionales. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). Otros libros: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (1994); *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos* (ed. 1995). En sus publicaciones más recientes ha analizado problemas teóricos de la literatura latinoamericana: *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana: 1990-2000* (2003) y en el año 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño, *La escritura como tauromaquia*. Otras publicaciones: *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea* (2005). *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea* (2009).

JOCHEN MECKE es catedrático de Letras Románicas en la Universidad de Ratisbona (Alemania). Sus intereses se centran en estudios sobre la modernidad en España y Francia, la relación entre literatura y los medios de comunicación, la teoría e historia del cine francés y español, la hiperficción, la cultura de la mentira, el tiempo en la novela y la cultura. Algunas publicaciones: *Roman-Zeit: Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart* ("El tiempo y la novela: construcción y deconstrucción del tiempo en la novela francesa contemporánea", 1990); *Cultures of Lying: Theory and Practice of Lying in Society, Media and Culture* (ed., 2007); *Französische Literaturwissenschaft. Eine multimediale Einführung* ("Introducción multimedia al análisis de textos literarios franceses", ed., 2009); *Medien der Literatur* ("Los medios de la literatura", ed., 2010); *Deutsche und Spanier* ("Los Alemanes y los Españoles", ed., 2011); *Modernidad transversal: discursos del 98* (ed., 2011).

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER es catedrático emérito de Literaturas Románicas en la Universidad de Saarbrücken, Alemania. Sus principales campos de trabajo son: Renacimiento italiano; literatura francesa del siglo XVII y XIX; literatura española desde la Edad Media hasta hoy; historia de los *mass media*. Algunos títulos monográficos: *Boccaccio und der Beginn der Novelle* (1983); *Der französische Feuilletonroman* (junto con K.P. Walter y D. Fritz-el Ahmad, 1986); *Adiós a la España eterna* (sobre la literatura y la censura en el franquismo, 1994); *La*

ética del Quijote (1999); *Spanische Literaturgeschichte* (junto con Manfred Tietz, Jutta Schütz, Sebastian Neumeister y Gerhard Poppenberg, ⁴2011); *Klassische Texte der spanischen Literatur. 25 Einführungen vom Cid bis Corazón tan blanco* (2011). Comendador de número de la orden al mérito civil. Es miembro correspondiente de la Real Academia Española.

JANETT REINSTÄDLER es profesora titular de Literatura y Cultura Románicas en la Universidad de Saarbrücken, Alemania. Sus temas de investigación son *gender* y *postcolonial studies*, memoria, estéticas de performatividad, teatro y cultura caribeña desde el siglo XVIII y la novela española. Escribió su tesis de habilitación sobre *Die Theatralisierung der Karibik: (post)koloniale Inszenierungen auf den spanisch- und französischsprachigen Antillen im 19. Jahrhundert* ("La teatralización del Caribe: escenificaciones (post)coloniales en las Antillas del habla española y francesa, siglo XIX", 2006). En su tesis doctoral analiza concepciones de géneros en la literatura erótica del posfranquismo (*Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*, 1996). Desde 1995 a 2008 trabajó como profesora asociada en la Romanística de la Universidad Humboldt de Berlín.

YVETTE SÁNCHEZ ocupa desde 2002 la Cátedra de Cultura y Literatura Hispánicas y es directora del Centro Latinoamericano-Suizo de la Universidad de San Gallen, Suiza. Hizo sus estudios y tesis doctoral en la Universidad de Basilea. Además de la monografía *Coleccionismo y literatura* (1999), tiene varios libros editados, entre ellos: *Poéticas del fracaso* (ed., con Roland Spiller, 2009), *La poética de la mirada* (ed., con Roland Spiller, 2004), *Fehler im System* (ed., con Felix Philipp Ingold, 2008), *Die Schweiz ist Klang* (ed., con Joseph Jurt y Ottmar Ette, 2007) o la antología *Cuentos de humo* (ed., 2001). Actualmente está elaborando dos libros monográficos, uno sobre los Latinos en EE.UU. y otro sobre Enrique Vila-Matas.

ROLAND SPILLER hizo su doctorado en Literaturas Románicas e Islámicas, es actualmente catedrático de la Universidad Goethe en Fráncfort del Meno. Sus campos de investigación son: las literaturas iberoamericanas, especialmente del Cono Sur y del Caribe, y las literatu-

ras francófonas. Entre sus publicaciones destacan los libros siguientes: *Kultbücher* (ed. con R. Freiburg/M. May, 2004); *Poéticas del fracaso* (ed. con Yvette Sánchez, 2009); *Cuba: La revolución revis(it)ada* (ed. con Andrea Gremels, 2010).

ALFONSO DE TORO es actualmente profesor titular de Filología Románica (Francés, Español, Latinoamérica, y Portugal) en la Universidad de Leipzig y director de los *Centros de Investigación Iberoamericana y Francófona*. Es editor-director de las series científicas *Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura* y *Teoría y Práctica del teatro* y de *Passagen* (Editorial Olms: Hildesheim/Zürich/New York). Desde 1984 De Toro ha sido profesor visitante de universidades europeas, norte y sudamericanas, en Israel y en el Magreb. Entre sus múltiples publicaciones se mencionan: *Epistémologies. Le Maghreb* (2011); *Borges infinito. borgesvirtual*. (2008); *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España* (1998). Alfonso de Toro es portador de la “Condecoración Gabriela Mistral con el rango de Gran Oficial”.

El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. La "**Bibliotheca Ibero-Americana**" es una serie que existe desde el año 1959 y en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

Volúmenes anteriores:

142. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio.* Fernando Nina, 2011

Este libro presenta una visión conjunta de tres importantes escritores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio. Por medio de una lectura inferencial de sus obras se analizan la construcción y composición de un campo escritural hasta ahora poco conocido: la literatura ecuatoriana. En el esquema de tradición y renovación en que se ha venido ubicando a la literatura latinoamericana se introduce ahora la novedosa fórmula de una expresión metaperiférica, que se sustrae a una clasificación en uno de esos dos espacios, que está más allá del centro y de la periferia y que al mismo tiempo mantiene con ambos una relación consustancial.

141. *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX).* Ricarda Musser (ed.), 2011

A lo largo del siglo XVIII, las actividades relacionadas con los viajes se intensificaron considerablemente en Europa. El desarrollo de la infraestructura en el siglo XIX, como la extensión de la red de ferrocarriles y la circulación de buques a vapor, transformó los viajes al extranjero en un fenómeno de masas. El objetivo de la obra es contribuir al conocimiento de las especificidades del viaje en España y Portugal, y analizar, desde el punto de vista de diferentes disciplinas, como la literatura, la historia, la historia del arte y la geografía, la construcción de una imagen de la Península Ibérica en el contexto europeo.

140. *Venezuela heute. Politik-Wirtschaft-Kultur.* Andreas Boeckh / Friedrich Welsch / Nikolaus Werz (Hrsg.), 2011

In diesem Band wird die komplexe Situation Venezuelas in ihrer Widersprüchlichkeit kontrovers und zugleich mit analytischer Distanz diskutiert. Auf eine landeskundliche Einführung folgen Beiträge zu politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Themen: zur Sozialstruktur, der vom Erdöl dominierten Wirtschaft, dem »Sozialismus des 21. Jahrhunderts« sowie zu Wissenschaft und Kultur, Literatur und Musik. Den Abschluss bilden die Außenpolitik und die deutsch-venezolanischen Beziehungen.

139. *Die Erfindung einer Nationalliteratur. Literaturgeschichten Argentiniens und Chiles (1860-1920)*. Katja Carrillo Zeiter, 2011

Die zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erscheinenden argentinischen und chilenischen Literaturgeschichten sind Teil der seit der Unabhängigkeit geführten Debatten um die neue nationale Identität der ehemaligen spanischen Kolonien in Amerika. Die Positionen dieser Debatten reichten von einer völligen Abgrenzung zu Spanien bis zur Verteidigung der kulturellen Einheit des Hispanischen. Die Arbeit geht den diskursiven Strategien nach, die es ermöglichten, eine nationale Literaturgeschichte zu erfinden, die sowohl als unabhängig von der spanischen Tradition verstanden wurde, als auch die eigene nationale Tradition bis in die Kolonialzeit zurückverfolgen konnte.

138. *Caleidoscopios coloniales. Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX / Kaléidoscopes coloniaux. Transferts culturels dans les Caraïbes au XIXe siècle*. Ottmar Ette / Gesine Müller (eds.), 2010

El caleidoscópico universo del Caribe del siglo XIX conoció, avant la lettre, procesos que perfectamente encajarían en el actual concepto de “globalización”. Discusiones que allí se produjeron sobre la idea de raza, modelos que establecieron los abolicionistas “blancos”, políticas que hoy llamaríamos “de la memoria”, o, simplemente, la Revolución de Haití, entretejen un tapiz sin precedentes ante el que la idea de modernidad como producto genuinamente occidental queda en entredicho. El presente volumen estudia, así, esta región, poniendo el acento en el intercambio cultural y político, y en las relaciones transareales, tanto intracaribeñas como entre Europa, África, las Américas y Asia.

137. *Redes y negocios globales en el mundo ibérico, siglos XVI-XVIII*. Nikolaus Böttcher / Bernd Hausberger / Antonio Ibarra (coords.), 2011

El comercio desempeñó una función crucial en los imperios de la temprana época moderna. Los comerciantes se convirtieron en los agentes principales de su expansión y de su mantenimiento. Hilaron redes que rebasaban y transgredían fronteras políticas y límites de clase, de parentesco o de etnicidad. Los diez ensayos reunidos en este volumen ilustran, todos a su manera, cómo puede aprovecharse el concepto de red para analizar el comercio en el mundo ibérico entre el siglo XVI y principios del XIX. Trazan empíricamente el conjunto de relaciones en que se ven insertados los actores sociales y reconstruyen cómo usan, aprovechan e instrumentalizan las estructuras, instituciones y valores a su alcance.

136. *Argentinien heute. Politik - Wirtschaft - Kultur*. Peter Birle / Klaus Bodemer / Andrea Pagni (Hrsg.), 2010

Die zweite Auflage dieses Standardwerks zu Politik, Wirtschaft und Kultur des heutigen Argentinien unterscheidet sich grundlegend von der vorherigen Edition. Neu konzipiert setzt sie zusätzliche Akzente, rückt die aktuelle Perspektive des Landes in den Vordergrund und schreibt die vielfältigen Aspekte argentinischer Wirklichkeit bis in die unmittelbare Gegenwart fort.

135. *Die Beziehungen zwischen Deutschland und Argentinien*. Peter Birle (Hrsg.), 2010

Die deutsche Migration hat in Argentinien zahlreiche Spuren hinterlassen. Bis heute verbindet die beiden Länder ein breit gefächertes Netz an zwischenstaatlichen und gesellschaftlichen Beziehungen auf vielen Ebenen. Der Band bietet einen umfassenden Einblick in die Geschichte und Gegenwart dieser Beziehungen, er reicht über wechselseitige Migrationsprozesse, Politik, Militär, Diplomatie, Wirtschaft und Wissenschaft bis hin zu kulturellen Themen wie Musik, Literatur, Film und Theater. Auch die wechselseitige Berichterstattung übereinander in den Medien und nicht zuletzt das Thema Fußball haben Eingang in die Bestandsaufnahme gefunden.

134. *Brasilien heute. Geographischer Raum, Politik, Wirtschaft, Kultur*. Sérgio Costa / Gerd Kohlhepp / Horst Nitschack / Hartmut Sangmeister (Hrsg.), 2010

Die zweite, vollständig neu überarbeitete Auflage des Standardwerks *Brasilien heute* stellt die vielfältigen Aspekte der brasilianischen Wirklichkeit umfassend vor. Das erste Kapitel liefert grundlegende Informationen über den geographischen Raum, die naturräumlichen Gegebenheiten, die Bevölkerungsentwicklung und Umweltprobleme. Die folgenden Kapitel behandeln jeweils spezifische Themen der brasilianischen Realität, von Außenpolitik über Korruption bis Strafrecht und Sicherheitspolitik (Gesellschaft und Politik). Sie untersuchen ökonomische Fragen und Brasiliens Position in der Weltwirtschaft, analysieren Literatur, Film, Fernsehen, »schwarze« Musik und Körperästhetik (Kultur) und beschäftigen sich mit den Herausforderungen im Bereich Bildung und Wissenschaft. Die Beziehungen zwischen Brasilien und Deutschland sind Gegenstand eines weiteren umfangreichen Kapitels.

133. *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen. Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven*. Wolfgang Bader (Hrsg.), 2010

Deutschland und Brasilien blicken auf eine lange Geschichte gegenseitiger Beziehungen zurück, die als solides Fundament in die gegenwärtige Situation der intensiven Freundschaft eingebracht wurde. Auch die Sphäre des kulturellen Austauschs hat in den letzten Jahren einen enormen Aufschwung erlebt. Ein wachsendes Engagement ist spürbar, viele Initiativen existieren, viele Akteure tummeln sich auf dem Spielfeld – aber auch viele Probleme sind sichtbar. Der Band bringt Experten und Protagonisten des Kulturaustauschs beider Länder zusammen: sie thematisieren interdisziplinär alle wichtigen Felder der kulturellen Sphäre, um daraus eine Bestandsaufnahme der aktuellen deutsch-brasilianischen Kulturbeziehungen sowie weiterführende Perspektiven zu erarbeiten.

Más información: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones.html>



**Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz**